

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

دكتور

# مدحت الجيار

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية  
بآداب الزقازيق



## النص الأدبي من منظور اجتماعي

الطبعة الثانية ٢٠٠٥

# منتدی سور الازبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

[\*https://twitter.com/SourAlAzbakya\*](https://twitter.com/SourAlAzbakya)

<https://www.facebook.com/books4all.net>



# النص الأدبي من منظور اجتماعي

د. مدحت الجيار

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر



النص الأدبي من منظور اجتماعي

النص الأدبي من منظور اجتماعي

د. مدحت الجيار

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطبعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

رقم الإيداع: ٢٠٠١/٢٩٩٤

الترقيم الدولي: 2 - 141 - 327 - 977

# مقدمة الكتاب





## ( ١ )

لم يخرج الأدب العربي إلى فنون (أنواع) منذ بدايته فيما قبل الإسلام، بل سيطر على الأدب العربي خلال هذه الفترات الطويلة - فيما قبل الإسلام - نوع (فن) الشعر المتمركز في القصيدة والأرجوزة والأغنية، بجانب نوع نثرى تمثل في الخطبة والرسالة والحكمة والمثل، والحكاية، والأمثلة والوصايا.

وانتقل هذا الوضع مع اللغة العربية خارج الجزيرة العربية - في المناطق التي فتحها الإسلام - واستمر الوضع هكذا حتى بدأت رحلة النوع الأدبي العربي تتغير، حين تصارعت مع (الأخر) صاحب الحضارة المختلفة، والأنواع الأدبية المتعددة التي تتناسب مع طبيعة اللغة المنشأة للنص الأدبي والمرحلة الحضارية التي تمر بها الجماعة المنشأة لهذا الأدب، وهي الجماعة التي تحدد للأدب وظيفته النفسية والاجتماعية والجمالية.

فقد سبق الأدب المصري القديم إلى صناعة الأسطورة وإنتاجها بأشكال متعددة على غرار ما نجده في أسطورة "إيزيس وأوزوريس" كما كتب الأدب المصري القديم النصوص المسرحية، والحكايات والقصص والخطب والرسائل والوصايا. وكلها ترتبط بسيطرة الفكر الدينى وفلسفته كما فهمها كهنة آمون وآتون.

ولم يصلنا عن الأدب المصري القديم في هذا السياق - ملحمة أو سيرة - إنما أنتج الأدب المصري القديم النص الشعري والأغنية والابتهاال وكلها فنون شعرية انتقلت بعد ذلك إلى الأدب اليونانى القديم عن طريق الترجمة. وانتقل عبر اليونانيين الذين عاشوا على أرض مصر لتلقى العلوم والفنون والآداب والفلسفات. فنقلوها إلى الأدب اليونانى بعد ذلك.

ونذكر - هنا - أن الحضارات الزراعية القديمة لم تكن تختلف عن الحضارة المصرية القديمة في جوهرها، وإن أنتجت أنواعاً أدبية شبيهة ومختلفة في آن واحد. فلدى حضارة الهند، ملاحم وسير قديمة، كذلك حضارة آسيا: الصين وفارس. بينما

ظلت الحضارة الأوروبية حبسة الواقع الوثني الفقير، حتى اتصلت بحضارة اليونان والحضارات الشرقية القديمة.

وفي العصر المتأغرق (الهيليني) انتقلت ثقافة العالم القديم وأدابه الى (الإسكندرية) قبل احتلال (روما) والحضارة الرومانية للبحر المتوسط وما يطل عليه من بلاد ومدن وجزر - إذ إلتحمت الحضارات القديمة مرة أخرى (بعد الحصار اليونانية) فى الحضارة الرومانية.

وحيث تخلت الحضارة الإسلامية إلى المناطق تقسها وطردت الجيوش الإسلامية جيوش فارس وروما وسيطرت على العالم القديم، خلال عصر الفتوحات الأولى فى عهد الخلفاء الراشدين، ثم فى عصر الفتوحات الآسيوية فى العصر الأموى. بدأت ملامح هذه الحضارات تظهر فى نمو الأدب العربى إذ ظهر للمرة الأولى نص درامى شعري (آلام الحسين) ونمى النص الشعري داخل الأغراض القديمة باتخاذ طرائق السرد والقص. وقد هيا - كل ذلك - الأدب العربى للحس الدرامى والحوارى والقصصى.

وفى العصر العباسى فتحت آفاق الترجمة بلا حدود، وترجمت نتاجات الحضارات القديمة، فى كل أنواع التفكير والإبداع. وأثرت هذه الترجمات فى العلوم والمعارف والإبداعات المكتوبة بالعربية آنذاك. وبدأت الأنواع الأدبية الموجودة لدى الأمم والحضارات غير العربية، تعرف طريقها إلى العربية ونصوصها.

فانفتح التجديد الشعري على مثال لم يعرف - من قبل - فى تاريخ النص الشعري العربى. وبدأت العربية الشفاهية تعرف أشكال الحكايات الشعبية، والخرافية، حتى إذا جاء العصر العباسى، الثانى عرفت العربية الشفاهية (ألف ليلة وليلة) و(سيرة عنترة) وغيرهما. وهى التى كونت - فيما بعد - أصول الحكايات الشعبية والخرافية والسير الشعبية فى العصرين المملوكى والعثمانى. وهى أشكال تخلط بين الفصحى وعامية البلاد التى تنتجها، كما تخلط بين الشعري والنثرى. وكلها أنواع ادبية نثرية وشعرية جديدة على النوع الأدبى العربى.

ولا نسي - في هذا السياق - ان حياة العربية في (الاندلس) ولد أنواعا ادبية جديدة مثل الملاحم والزجل والموشحة. تضاف الى الانواع الادبية العربية. وبذلك يعرف أن النوع الشعري والنثري العربي لم يتم الا في ظل الأخذ والتفاعل مع الانواع الادبية في الحضارات والأمم التي فتحها الإسلام أو احتك بها. أو ترجم عنها.

وفي العصر الحديث، انتقلت أنواع أدبية أخرى بفعل الاحتكاك بها أثناء الاحتلال الفرنسي لمصر والشام (المسرح). ثم رأى الأدب العربي بعد عودة البعثات في عصر محمد علي وما بعده، أنواعاً أدبية حديثة في الأدب الغربي والأمريكي. أقصد التطور الشعري الرومانسي وما تفرع منه، وأشكال النص الشعري الغنائي والدرامي الأخرى كالسوناته والمسرحية الشعرية وغيرها، ثم الرواية والقصة القصيرة والمسرحية النثرية بعد ذلك.

ويعنى ذلك أن الأدب العربي الحديث قد اغتذى من الأدب العالمي الحديث، دون أن ينفصل الأدبان العربي أو الغربي عن التراث الإنساني القديم، وما فيه من أنواع أدبية. استمرت، حسب ظروف كل حضارة، وظروف كل جماعة. ثم تطورت - أيضاً - لتغير هذه الظروف مرة أخرى.

لهذا يملك كل نوع أدبي في العالم، تاريخاً طويلاً من النشأة، والاستقلال، والتجاوب مع النوع الأدبي المشابه أو المغاير لدى الأمم والمجتمعات الأخرى. خلال المراحل التاريخية القديمة والوسيلة والحديثة والمعاصرة. وبذلك يحتاج كل نوع أدبي إلى دراسة تاريخية مستفيضة تدرس رحلة هذا النوع، وتطوره، وتطور أشكاله.

كذلك يملك كل نوع أدبي صلة كبيرة أو بسيطة مع أشكال تشبهه داخل تراثه الحضاري الخاص، يجب ألا نتجاهلها. مثلما نقول: إن الدراما الشعرية لها جذور في النص الشعري الحوارى أو السردى البسيط، أو أن القصة والرواية تجد جذوراً لها في الحكاية والسيرة والمقامة والسيرة النبوية مثلاً، أو أن نقول إن نص (آلام حسين)

ونص (البابات) والأداء المتنوع لمشاهد السيرة الشعبية - كلها - بذور للمسرحية الشعرية العربية.

كل هذه التواشجات بين الأصول التراثية والنص الأدبي أو النوع الأدبي القديم أو الوسيط أو الحديث، يجوز أن ندرسها وأن نتمهل في الحكم عليها، دون أن ننحاز للطرف التراثي لإثبات أسبقية وخصوصية أو أن ننحاز للطرف الوافد لنقول إنه نوع حديث، لأن الميراث الإنساني - في كل نوع أدبي - أعطى نفسه لكل الأمم والحضارات والجماعات دون تفرقة بين طرف وبين آخر.

كما أن كل ما ينتجه الإنسان يتحول إلى ملك للإنسانية كلها، في أي عصر من العصور. بل إن كل أمة وكل حضارة يأتي عليها زمان تعطى فيه للبشرية، ويأتي - عليها - زمان آخر تأخذ فيه من الآخرين. فالدور وارد، وتبادل العطاء والأخذ وارد وطبيعي.

ولم يخلق هذه الحساسية في العصر الحديث إلا ارتباط الأخذ بحركة الاستعمار العالمي، وبحركة الاستغلال العالمي التي خلقت حساسية لدى الشعوب المقهورة، وجعلتها تبذل جهوداً مضنية لتثبت أنها لم تأخذ عن هذا الآخر (المستعمر - المستغل) بل هي تطور من تراثها وماضيها. والأمر لا يحتاج كل هذا العناء، فالفرق واضح بين التبعية للآخر، وبين الإفادة منه كما أفاد - هو - منا.

وقد عالج هذا الكتاب أنواعاً أدبية عربية حديثة هي (الرواية) و(المسرح) و(الشعر) وقد اتخذ هذا الترتيب لأنه يتوازي مع ظهور هذه الأنواع في أدبنا الحديث بالتدرج التاريخي من الحداثة إلى الأصالة الشعرية. أي ينتهي الكتاب بنوعنا الأدبي الأثير، مديد العمر الشعر.

ومزجت الموضوعات الخاصة بكل نوع أدبي بين معطيات الحداثة وموروثات تخص النوع الأدبي كما تمس الموضوعات التي تخص كل وحدة فرعية موضوعاً خاصاً يبرز سمة أو خصيصة للنوع الأدبي من ناحية، وللقضايا التي يعالجها والأشكال الفنية التي ينتج فيها، من ناحية أخرى.

واتخذ الكتاب منهجه العام من أفكار (البنوية التوليدية) التي تنظر إلى النص الأدبي كبنية متولدة عن بنية أكبر منها؛ أو أقدم منها في التواجد بفعل التطور الاجتماعي العام من ناحية والتطور الفني الخاص بكل نوع أدبي أو بكل كاتب على حدة. ولم يغفل هذا الكتاب المعالجة الفنية للنص لأنها وسيلة الكاتب والشاعر في توصيل رسالته، وهي آية فنه ودليله. وسار المنهج خلال الكتاب كله يزاوج بين التقديم النظري للموضوع وبين المعالجة الفنية لبنية النص وبيان موقعه لدى الكاتب أو الشاعر أو لدى منتجي هذا النوع الأدبي بعامة.

وقد خصصت الوحدة الأولى للرواية للأسباب التي سبق التنويه إليها، ولكونها الوحدة التي تتقدم تقديرات نظرية عن البنية التوليدية وفكر (لوسيان جولدمان) وما ينسحب على الرواية - من خلال هذا المنهج - ينسحب على المسرح والشعر، مع ملاحظة الخلافات بين كل نوع أدبي وآخر بسبب نوع الأداة التي يتوسل بها لتشكيل النص والتقنيات والتقاليد الفنية التي تدخل في صياغة النص الأدبي. وهي التي تميز النص الشعري عن النص النثري دون إغفال استفادة الشعري من النثري والنثري من الشعري في كل نوع أدبي على حدة، أو عبر تاريخ النصوص الأدبية في كل أمة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن هدف هذا الكتاب أو البحث في الأدب - بعامة - هو الوصول للحقيقة والجمال بالمادة العربية كيانهما الخاص، ولذلك تحتاج إلى منهج خاص، قد يبدأ من مناهج الآخرين ثم يطوع للنص العربي كما يتضح في هذا الكتاب. وبذلك نتخيل أننا أمام محاولة (لعلم دراسة الأدب العربي).

## ( ٢ )

(الحقيقة) هي المفهوم أو الهدف القادر على تجميع الباحثين. والوصول إلى الحقيقة هدف له سبل وطرق علمية. اكتسبها البحث العلمي والأدبي، عبر خبرات طويلة للبشرية. إذ نجد في كل عصر وفي كل أمة من تخصصوا في الدرس،

والتبحر، والتفلسف، والتدين، كما نجد في كل زمان وكل مكان وكل جماعة بشرية من يهب نفسه لخدمة العقل البشري، والنفس البشرية، والجماعة البشرية. ولذلك ظهر في كل حضارة من الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة علماء، وفلاسفة، وكهنة، وفنانون، ورجال دين، وباحثون معلمون وباحثون في الأدب والفنون والثقافة.

وقد تميز هؤلاء المتخصصون، وسط جماعتهم، ووصل الأمر ببعضهم أن تميزوا بين البشرية كلها عبر تاريخها الطويل، فلا نزال نذكر: إخناتون، وحمورابي، وكونفيشيوس، وأفلاطون، وأرسطو، وهوميروس، وفرجيليوس، وورقة بن نوفل، وزهير بن أبي سلمى، وسحبان، وابن خلدون، وابن سينا، وابن عربي، وغيرهم كثيرون. فقد خدموا مجتمعهم ومجتمعات أخرى، واستمر تأثيرهم بعد وفاتهم، ومثلوا أمام العالم ضمير الإنسانية، وتراثها العريق ولم يستطع واحد من هؤلاء أن يحظى بهذه المكانة، إلا بعد أن وهب نفسه لما يصنع، فكانت إنسانيته متجسدة في عمله وتامله. وكان العلم والفلسفة والفن والأدب لخدمة الإنسان، وليس تمايزاً عليها، أو تعالياً. فلا علم للعلم، ولا فلسفة من أجل الفلسفة، ولا فن للفن، ولا أدب للأدب، بل كل ذلك يهب للإنسان معمر هذه الكرة الأرضية، وإلا تحولت هذه الاتجاهات العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، إلى نصوص مغلقة، تفارق الواقع، ولا تعطى له شيئاً. وتنكب على رأسها، فلا ترى غيرها. وتتحول الخصوصية إلى شرنقة عمياء.

إن ما تصنعه البشرية في أي عصر، ينتقل إلى البشر في كل مكان، ليستفيدوا منه، ولا تزال الأمم والجماعات تستعير المناهج البحثية من بعضها البعض، وبعض المستعار يدخل عليه تجديد، ويعود مرة أخرى للمنبع الذي أخذ منه ليستفيد هو الآخر، وهكذا.

فلا غرو أن نبحت في علمنا وثقافتنا وأدبنا وفلسفتنا بمناهج نأخذها عن الآخرين، بشرط أن نوانم بينها وبين خصوصيتنا، لأننا أعطينا في زمن، ولا ضرر في أن نأخذ ممن أعطيناهم.

كل ذلك يبدو في "البحث"، ويبدو في العلاقة بين الباحث ومادة البحث.  
فحينما ندخل إلى حرم البحث نسأل أنفسنا عدة أسئلة:  
- ما النص الذى سأدرسه؟ وما الظاهرة المطلوب تفسيرها؟  
- ما المنهج المناسب فى دراسة هذا النص؟ وماذا يناسب الظاهرة؟!  
- ما المصادر، وما المراجع التى سنعود إليها فى هذا الدرس؟  
كيف أجرى البحث، ابتداءً من قراءة المادة، إلى صياغة البحث، والوصول  
إلى نتائجه؟

كل هذه أسئلة يطرحها الباحث على نفسه، كما يطرحها العالم وهو داخل  
إلى معمله ليجرى تجاربه. لأن البحث والدرس والعلم هو إجابة عن سؤال. ولذلك  
نتعلم كيف نصوغ السؤال؟ وكيف نصوغ الإجابة؟  
الباحث إنسان يعيش فى الزمان والمكان، يتأثر بهما ويؤثر فيهما. ولذلك  
نستطيع أن نسمى الباحث (العارف) والسائل، أو (العالم)، وأن نسمى البحث  
(المعرفة) أو (العلم) أو الإجابة.  
ويبدأ من الملاحظات البسيطة، إلى النظرية المتكاملة، وبينهما اجتهاد  
الباحثين، وتطور أدوات البحث، والواقع المحيط، والمتلقى المستقبل للنص.

### ( ٣ )

المقصود "بعلم دراسة الأدب"، علم دراسة الظاهرة الأدبية من نواحيها  
كافة. لذلك يشمل هذا العلم: تاريخ الأدب، النقد الأدبي، الأدب المقارن، كما  
يشتمل على العلوم المساعدة الأخرى المستخدمة فى تحليل وتفسير الظاهرة  
الأدبية.  
أما العلوم المساعدة لعلم الأدب العربى: فتبدأ من علوم التحليل، وتنتهى  
عند علوم التفسير، وعلوم التحليل تشمل النحو والصرف وموسيقى الشعر وعلم  
الأصوات (وتفرعات علم اللغة) ثم تشمل البلاغة وعلم الأسلوب (وما تفرع منهما  
حديثًا). ثم ما دخل من العلوم الأخرى ونظر من خلاله للأدب مثل علم اجتماع

الأدب، علم النفس الأدبي... إلخ. علم الجمال. الشعرية. الروائية. السردية، وهو في كل مرحلة يأخذ اسماً ويعتمد على نوع أدبي بعينه. يختلف في كل مرحلة عن الأخرى لكنه لا يلغى الآخر.

إننا أمام نص عربي له سياقاته العربية الخاصة، وأمام متلق وناقد عربي لهما خصائص متميزة.

لا تزال الظاهرة الأدبية، ظاهرة متجددة، متحركة، محيرة، إذ على الرغم من هذا التاريخ الطويل لدراسة هذه الظاهرة، قديماً وحديثاً، عالمياً وعربياً، فلا تزال المراجعات مطلوبة، بل واجبة على الدارسين كلما جد جديد، وربما كانت واجبة حتى لو لم يأت الجديد، فالمراجعة مطلوبة من أجل الفهم، وإعادة الفهم لظاهرة إنسانية بها خصائص متغيرة، خصائص ثابتة نسبياً من حيث هي قيمة جمالية وفكرية، وغير ثابتة، لأنها تأخذ سمات خاصة في كل مرحلة، وفي كل عصر، وفي كل نوع أدبي.

ولأنها نشاط إنساني فهي تأخذ طابع هذا (المبدع) بكل ما فيه من تكوينات وخصائص، كما تأخذ من (المتلقى) خصائص أخرى. لأن هناك ميراً مشتركاً بين المبدع والمتلقى يجعل الطرفين يأخذان في حياتهما هذه المتغيرات وتلك الثوابت والموروثات في الحسبان. لذا كان لابد من نشأة علم يدرس هذه الظاهرة.

وكان من الطبيعي أن يتطور هذا العلم من القديم المشترك إلى الجديد المختص. فهو كغيره من العلوم يبدأ في أولياته في كنف علم آخر يرعاه من ناحية، ويسقط عليه خصائصه من ناحية أخرى. ويفسر كلامنا هذا، نظرة عامة على تاريخ هذا العلم. فقد نشأ في حضان الفلسفة بعد أن كان مجرد ملاحظات ذوقية بلا ضابط أو منهج أو نظرة خاصة. إذ كان يفسر من زاوية المنفعة، والخضوع لمتطلبات المبدع والمتلقى على السواء.

فكانت المحاورات الفلسفية اليونانية أول النصوص "النقدية" في هذا السياق. وكانت "جمهورية أفلاطون" أول محاولة نظرية، كما كانت مؤلفات أرسطو - تلميذه - عن "فن الشعر" و"الخطابة" أو محاولة نظرية تطبيقية.



ولم ينقطع الخيط، فقد انتقلت حضارة اليونان إلى حضارة الرومان وأثرت فيها، بل شكلتها، فكان (فرجيلوسن) امتداد لأرسطو ومضى الأمر كذلك، بعد سقوط حضارتى اليونان والرومان فى شكلهما العسكرى. إذ تبقى منهما ما تركاه من كتابات فى كل فروع العلم، والثقافة، والفنون، والآداب. وزادت الحضارة الفارسية والهندية والمصرية ما لديها، إلى ميراث اليونان والرومان. ثم أضاف العرب ما لديهم إلى هذه الموروثات عندما بدأوا ينقلون تراث الأمم الأخرى إلى حضارتهم.

• ووضحت هذه العلاقات الحضارية والتراثية - عبر الترجمة - فى أوضح أشكالها فى العصر العباسى الأول بخاصة. وتأثر المشتغلون (بالنص الأدبى والنص الدينى) بهذه الثقافات الجديدة خاصة، بعدما نشأت مشكلات جديدة فى الواقع والفكر والثقافة - عند العرب - بعد عصر الترجمة الضخم، وبعد تشكل ما يسمى بالحضارة العربية الإسلامية على يد المسلمين، والمسيحيين من العرب ومن غير العرب على السواء. وكانت محاولات الإجابة عن هذه الأسئلة، ومحاولات حل مشكلات الواقع والحضارة الجديدة وراء محاولات تأسيس العلوم ومناهج العلوم لدى الحضارة العربية الإسلامية.

فنشأت لدى علماء اللغة والرواة ومؤرخى الأدب، ونقاد الأدب، بالإضافة للفقهاء والمناطقة والبلاغيين وغيرهم، أولى خطوات تمايز مناهج الكتابة والبحث وتصنيف الكتب والرسائل. وكانت دراسة اللغة العربية، لغة هذا القرآن الكريم ولغة أحاديث رسوله الكريم. وبعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية، والثقافات الإسلامية المكتوبة بالعربية بخاصة.

ولم يشعر العرب والمسلمون بأية مشاعر نقص أمام الثقافات العالمية القديمة، أو المعاصرة لهم التى ترجموها، أو نقلوا عنها، واستفادوا بها فى التأليف بعامة لإحساسهم بأن كل ما يصل إليهم وسيلة لهم حق استخدامها والاستفادة منها. وهذا ما دفع هذه الحضارة إلى الأمام فى كل اتجاه. وعلم دراسة الأدب واحد من هذه العلوم الكثيرة.

( ٤ )

وتتنوع المناهج البحثية والنقدية، كما أنها تتغير من زمان إلى زمان ومن باحث لآخر، بل من مادة علمية إلى مادة أخرى، والغرض من المناهج هو الوصول إلى اكتشاف الجمال في الفن، وإلى اكتشاف الحقيقة في الحق. ولهذا تتداخل مناهج البحث في العلوم - أحياناً - مع مناهج البحث في الفكر، والتاريخ، والفن. فالوصول إلى الحقيقة، هدف العلم والفلسفة والفكر، وكلها تعمل بمناهج نحاول أن تكون عقلانية تتبع إجراءات محددة الخطوات لتستطيع الوصول إلى نتائج حقيقية يمكن الاستناد إليها في إكمال طريق العلم بعامة، والفكر بخاصة.

ويقف الفن - كغيره من أنواع الثقافة وتجليات الحضارة - ليأخذ هذه المناهج مضيفاً إليها مناهج تخرج - مناسبة للتعامل مع حركية الثقافة والفنون والآداب واللغات. إذ نجد في الثقافة حراكاً متعدد الجوانب: الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وهو تعدد يحرك الثقافة بلا انتظام، لكنه على كل حال، يحركها، نحو خدمة البنية الاجتماعية الاقتصادية السياسية للبشر الذين يعيشون بداخل وطن محدد جغرافياً، أو داخل وطن حدده العالم كله.

ونلاحظ الأمر نفسه، في الفنون، والآداب، لأنها فنون الإنسان؛ تتحرك بتحركه وتعلو وتهبط في سلم القيم حسب الأولويات التي يحددها المرء لنفسه، أو التي يحددها المجتمع له فيعلو من شأن العمارة والشعر والنحت في زمان، ويعلى من شأن المسرح في زمان ويعلو شأن الرواية في زمن، وهكذا. ولكننا مع ذلك نجد كل أنواع الفنون والآداب موجودة. فهي لا تقنى، بل تتعدد صورها وكيفاتها حسب مقتضيات الحال الفردي والاجتماعي والسياسي.

أما اللغات فلا تنفك تتغير في هيئاتها ومعجماتها بتغير احتياجات الإنسان، ودرجة رقيه العقلي والنفسي، وحسب الاحتكاك الحادث داخل كل جماعة بين أعضائها، ثم حسب الاحتكاك الحضاري القائم بين مختلف الجماعات والمجتمعات.

وبسبب هذا الحراك، لا يصلح المنهج الواحد، لأن مناحى وأنواع الإبداع البشرى ليست واحدة، كما لا يصلح منهج واحد لكل الأنواع الإبداعية. لهذا لابد أن يختار الباحث المنهج المناسب لكل مادة إبداعية أو فكرية وفق تكوينها الخاص، فما يصلح للشعر - حسب مكوناته - ربما لا يصلح للعمارة بمكوناتها. فلا بد - إذن - أن تتنوع مناهج العلوم المعملية والإنسانية. وأن تتنوع مناهج دراسة الإبداع البشرى. وكما يتنوع داخل الإنسان، يتنوع تركيب الجماعة والمجتمع. وبهذا التنوع، تخرج مناهج تدرس الإنسان من الداخل، ومناهج تدرس الإنسان من الخارج، ومناهج تدرس الإنسان المبدع بخاصة، مثلها مثل المناهج التى تدرس البنية الاجتماعية، والعلاقات القائمة بين عناصرها، ثم فى علاقتها ببقية البنيات الاقتصادية والسياسية والعقائدية .. إلخ.

كذلك فى كل عصر، نجد منهجاً سائداً ثم يتغير وهكذا. ونجد الأمر نفسه فى تراثنا العربى. فقد ساد المنهج اللغوى ثم البلاغى فترة طويلة. وتوازى مع اهتمام المسلمين بالقرآن الكريم، وبوجوه إعجازه بخاصة. وساد منهج التاريخ وتوزيع الطبقات والبيئات حين اهتم المسلمون بالجمع والتدوين وتمحيص الرواية، وجمع الخراج من البلاد المفتوحة. وتأخرت المؤلفات المهمة بالتنظير المجرد لظاهرة من الظواهر، أو وضع قواعد لصناعتى النثر والشعر. كما تأخرت بعد ذلك كتب الموسوعات فى التفسير والتأريخ العام والتأريخ الأدبى، كما توازى ذلك مع نشوء المعاجم الكبيرة، والموسوعات.

وبالتالى فالحاجة لمنهج يجمع القراءات القرآنية والحديث النبوى الشريف والشعر العربى الجاهلى، يختلف عن الحاجة لمنهج يدرس ما جمع ويحتاج إلى تحليل النصوص، للتعرف على وجوه إعجازها أو بيانها، أو مراتبها وخصوصياتها، وخصائصها المميزة. وكان من الطبيعى أن يقوم الشرح اللغوى والبلاغى فى المقدمة. ولذلك نلاحظ - فى تاريخنا العربى - اهتماماً بالنص الشعرى، يجرى بعد الاهتمام بالنص القرآنى والنبوى. لأن الشراح وجدوا فى الشعر مادة صالحة للتعرف على دلالات المفردات، وعلى الأساليب العربية المختلفة للتعبير والتصوير والتفكير.

وجاءت العناية بالشعر في حد ذاته ولأهميته في المجتمع العربي بعد نشوء شروح الشعر الجاهلي والأموي في حينه. إذ لم يثر الشعر العربي حتى هذه الأيام مشاكل فنية أو جمالية. فقد خضع - في مجمله - لعمود الشعر العربي. واحتاج التجديد - بعد ذلك - إلى نظر جديد، ومنهج جديد لدراسته بعد كسر هذا العمود الشعري. فعند هذه اللحظة أعيد النظر في كل ما ورثه العرب من مفاهيم عن الشعر وأغراضه وطرق صياغته، وتوازي ذلك بطبيعة الحال مع تغير البنية الاجتماعية والسياسية في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي وامتداده.

وكان ظهور شعراء كبار في العصر الأموي ثم العباسي مدعاة لهذه المراجعة، خاصة وأن الاحتجاج اللغوي - بالشعر - قد توقف عند جيل بشار بن برد آخر الموالى الذين ربوا في البادية واكتسبوا صفاءها اللغوي والأسلوبي.

فكان شعراء النقائض، وشعراء الغزل، مدعاة لهذه المراجعة، ومن ثم كان ظهور جيل (أبي نواس) ثم جيل (أبي تمام) ثم جيل (البحترى) مدعاة لتفجير قضايا جديدة كالقدم والحدائث، والمحافظة والتجديد، وإنشاء فكرة "الموازنة" و"المفاضلة" لمعرفة الجيد من الردي، ومعرفة السابق من اللاحق، وتحديد الريادة والسبق لشاعر على آخر. وما كانت لهذه القضايا أن تنفجر لولا نشوء تغيير في بنية المجتمع العربي بعد الفتوح ثم بعد الفتنة الكبرى، ثم بعد انقسام المجتمع طبقياً إلى عرب وموال. وهنا نشأ التخصص في معالجة النص الأدبي، وأصبح واجباً على كل باحث وناقد أن يحدد في بداية مؤلفه منهج التعامل مع النصوص والغرض الذي - من أجله - يقدم - بسببه - على التأليف، ولم يكن ذلك وارداً في صدر الإسلام مثلاً. وما كان ليظهر المتنبي وابن جنى والجرجاني، إذا لم تحسم مسألة الحدائث والمواقف من عمود الشعر. فكل عصر يؤسس على مكتسبات ومنجزات العصر السابق له، ولا تجديد، أو تحديث من الفراغ. وكيف كان يمكن لأبي العلاء المعري أن يظهر بلزوميته وسقط زنده، وفصوله وغاياته ووسائله إذا لم يسبقه المتنبي، وابن جنى، وعبد القاهر الجرجاني وابن الرومي، والجاحظ، وغيرهم!؟

وكل ذلك بالقطع مهد السبيل لحازم القرطاجنى، ولابن أبى الحديد، وابن خلدون. وغيره حتى نصل إلى العصر الحديث.

## ( ٥ )

يقوم البحث كغيره من المؤلفات - على عنصرين:

- النص: موضع البحث ومادته، وهو المستهدف بيانه.
- المنهج: وهو الطريقة أو النظام، أو المنطق المتبع للبحث فى هذا النص، لتفهمه، وتدوقه، وتحليله، وتفسيره.

ويستهدف هذا كله، توضيح النص وبيان عناصره، وعلاقاته، وأنسخته ونظامه، دون إغفال لدور "المبدع" قبل وأثناء كتابة النص ودون إغفال لدور "الباحث" قبل وأثناء إجراء البحث واستخراج النتائج، ودون إغفال دور "المتلقى" أو "المتعلم" أو (المجتمع) الذى يتلقى النص - كذلك دور والمبدع والباحث - ويشارك معهم فى سياق خفى، يتضمن وجوده.

ولكل منهج - كما لكل نص - إجراءات تناسبه، هى التى ترتب عملية إجراء البحث، وقبل الدخول فى عملية بيان أنواع المناهج، لابد أن نعرف ما المقصود بالنص، وما المقصود بالمنهج، أى أن نقوم بتعريفها.

أما النص، فهو موضوع البحث ومادته، ويطلق مصطلح النص على كل ما هو موضوع للبحث ابتداء من الصوت المفرد، إلى الكلمة، إلى مؤلف أو مبدع بكامله. كذلك يطلق النص على القطعة الفنية، بل على الإنسان موضوع الدراسة. وبالتالي فالنص، (Text) و (Texte) هو المتن والآية والشاهد، وهو: "جماع المصطلحات والتعبيرات التى تبنى نوعاً من الكتابة".<sup>(١)</sup>

وهو "العنصر الرئيسى فى الأعمال المطبوعة والمكتوبة المميزة بفهرست ولوحات وملاحظات، ومثلها، الكلمات الخاصة بمؤلف، المتميزة بتعليقات وترجمات، ومثلها مثل، الكلمات المحددة لعمل مطبوع أو مكتوب، والتعليقات المضافة للطابع لإعداد عمل الكاتب الأسمى، وهو الموضوع، أو الثيمة، أو كلمات التكوين

الموسيقى .. وهو قطعة النحت .. " (١) ولا تخفى العلاقة الواضحة بين دلالة مصطلح (النص) فى الإنجليزية والفرنسية أى (Text - e) وبين دلالة (Context - e) بمعنى السياق. ودلالة النسخ فى المصطلح الفرنسى (Textile).

ويفيد مصطلح (نص - النص) فى لغتنا العربية، الرفع والإظهار والشهرة. ونجد فى تقلبات هذه المادة "نص" بمعنى أنه يظهر، ويرفع ليرى بين أشباهه. وكذلك من معانى النص أن تجعل أجزاء الشئ فوق بعضها، كما تقول "نص المتاع نصاً" أى جعل بعضه على بعض "ويقول لسان العرب فى هذه المادة إن: "أصل النص أقصى الشئ وغايته" ومنه النص بمعنى التوقيف، والتعيين على شئ ما، والاستقصاء، ومن تقلبات مادته: (نصص) بمعنى تحرك، وجاء من هذه المادة "نص القرآن، نص السنة، أى ما دل عليه ظاهر اللفظ من أحكام". (٢)

ونخرج من قراءة هذه المادة اللغوية، أن النص هنا يعنى شيئين: النص أى الشكل النهائى المباشر والظاهر للشئ. والنص بمعنى عملية التشكل والنصنة التى تحرك العناصر وتستقصى غايتها حتى تحصل على شكل ظاهر متميز عن أشباهه، ويتداخل المعنيان أعنى النص (الشكل) والنص (التشكل). والنص بمعناه العربى - هنا - لا يبعد عن تقلبات مادة (Text) التى أخذت دلالة البناء والنسخ والسياق. وكلها دلالات حركية تنظيمية، لا تنفى الدلالة التوقيفية الظاهرية للشئ.

ولذلك، حينما نقول هكذا نص القرآن، أو نصت السنة أى قالت بظاهر العبارة وأكدت دون تشابه. وحينما نقول: نص القانون فنعنى عبارته وفقراته الواضحة.

وحينما نقول: النص الأدبى، فنعنى كل ما هو ثابت بعد قوله أو كتابته، وحينما نطلق النص فقط فنريد كل ما هو موجود، ووقع تحت يد الناظر أو الباحث أو المبدع.

**أما المنهج:**

فهو الطريقة والمنهاج عند النظر فى النص.

وتعنى كلمة منهج ومنهاج فى العربية : الطريق الواضح، إذ نجد فى لسان العرب: "طريق نهج: بين واضح .. ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج، وفى التنزيل "لكل جعلنا منكم شرعةً ومنهاجاً" وأنهج الطريق: وضح واستبان، وصار نهجاً.. / والنهج: الطريق المستقيم، ونهج الأمر، وأنهج لنتان إذا وضع".<sup>(4)</sup>

وتتفق اللغات المتفرعة من اللاتينية على أن المنهج كاصطلاح: وسيلة، وطريقة، فعلى سبيل المثال نجده فى الفرنسية (Methode) بمعنى: المنهاج، والمنهج، والنهج، والطريقة، والأسلوب، والنظام، والمنطق، والأساس. ويضيف معجم (Larousse) أن: منهج يعنى: طريقة فى القول، أو العمل، أو التعلم، وهو اتباع أصول معينة .. من أجل الوصول أو الحصول على نتائج.<sup>(5)</sup>

ولا يبتعد المصطلح فى الإنجليزية (Method) عن هذه المعانى، فهو يعنى النظام والطريقة، وإجراءات منطقية تعيد (النظام / البنية / النص) إلى مكوناته لتكشف عن علاقاته وأنساقه وعناصره، وكيف صنعت هذا النظام. وبالتالى، تشرح وتوضح وتفسر وتؤول عبر تحليل مناسب للنص، ولصاحبه، ولملتقيه.

ويقوم العلم وينتظم حين يجد الباحث والناقد، مادة تتناسب مع تكوينه الثقافى والنفسى، ومنهجاً عمياً منضبطاً ليدرس المادة وينظمها مصنفاً لها، لاستخراج النتائج أو الوصول إلى حقيقتها، ويظهر - هنا - الفارق بين العلم والذوق، بين القوانين والأصول، والنظم، وبين الملكات الخاصة، والذوق الخاص. ولكن مع وجود هذا الفارق فإن العلم لا ينضبط بالقواعد والأصول والنظم النظرية، دون الاستعانة بالملكات والذائقة الخاصة للباحث والناقد على السواء. وأقصد بالعلم هنا، العلم الإنسانى، الذى يكون "الإنسان" موضوعه وموضع اهتمامه، فلا يزال، "الإنسان" و"نتاجه" و"إبداعه" يحتاج إلى "حدس" الباحث والناقد، لأن هذا الحدث المحير، هو جوهر الخلق الفنى والثقافى والعلمى، لأن المادة الإنسانية، متحركة ومتطورة ومتعددة ومتنوعة، حسب منتجها ومبدعها.

وهنا نفرق بين العلم النظرى، والعلم المعلمى، والعلم الإنسانى، مع ملاحظة أنها - جميعاً - تخدم بعضها البعض، وتكمل بعضها البعض. وقد سقت هذه الملاحظة

هنا، لأشير إلى أن الجانب الحدسي - في الإنسان - تحاول العلوم أن تصل إلى جوهره، وبالتالي لابد أن يتسلح الباحث والناقد كلاهما بحدس عال ليتعامل مع الحدس الإبداعي في الإنسان، لأن الآلات والمختبرات وأجهزة القياس لم تفيض عليه كله حتى الآن.

أما أن يقع الباحث والناقد، في هوة تطبيق القواعد والقوانين والنظم بمنهج منضبط، دون الاستعانة بالحدس، فسوف يخرج بعضهم بملاحظات جافة، لا تنفذ إلى البنية العميقة للمبدع أو للنص على السواء.

يضاف إلى هذا الحدس، الذكاء الاجتماعي، الذي يمد الباحث والناقد، برؤية اجتماعية واضحة لعلاقة النص بسياقاته النفسية لدى المبدع، وبسياقاته الاجتماعية في الواقع الاجتماعي، المنتشر في مجموع (السلطات) التي تحكم ظهور النص على الشكل الذي نراه عليه في الواقع.

والسلطات هنا، تبدأ من سلطة الأب (بمفهومها النفسي والاجتماعي) وتنتهي بسلطة (الله) بمفهومها الديني والشعبي، ففي المجتمع (تابوهات) محرمات، ينبغى ألا يقترب منها المبدع كما أن هناك تابوهات، ينبغى ألا يقترب منها الباحث والناقد. لأن المجتمع جعل الخوض فيها، والاقتراب منها، نذير خطر، فقد يستعدى حماة التابوهات.

وذكاء الباحث والناقد الاجتماعي، يساعده على فهم هذه السلطات والتابوهات في الواقع الاجتماعي، وفي النفس الإنسانية، بالضبط، كما يفهم (المباح) و(المحلل) و(المكروه) و(المندوب) وغيرها من المصطلحات الفقهية الدالة على تكوين الواقع السياسي والاجتماعي والنفسى للمبدع، وللباحث والناقد.

هنا - يمكن الحدس، والذكاء الاجتماعي كلاهما، الباحث والناقد على معرفة الفروق الفردية والملكات الخاصة، لكل (مبدع) والخصائص المميزة لكل (نص)، والتكوين السياسي والاجتماعي والنفسى للواقع الذي يتحرك فيه (الإنسان) و(النص) على السواء.



فيفهم لماذا: يختلف بشار عن أبي نواس؟ وابن المقفع عن أبي حيان التوحيدى؟ والأصفهاني عن ابن جني؟ وعبد القاهر الجرجاني عن حازم القرطاجني؟! ويعلم: لماذا يختلف المتعاصرون رغم وحدة الزمان والمكان؟! ويدرك لماذا: كان "الجنس" و"الدين" و"السلطة" موضوعات شائكة لدينا نحن العرب أو نحن الشرقيين أو نحن المسلمين؟ ولماذا لا تشكل هذه المحرمات مشكلات عند الحضارة الغربية بعد عصر الثورة الصناعية، حتى الآن؟ ولماذا تزيد حدة هذه المحرمات - لدينا - نحن العرب كلما ازدادت مشكلاتنا وأزماتنا السياسية والاقتصادية، والاجتماعية؟!

ولأهمية هاتين الملاحظتين، قامت عدة علوم لدراسة هذه الملكات والحدوس، والتأثيرات الاجتماعية/ السياسية/ الاقتصادية.

فقام علم النفس الأدبي، وعلم نفس الإبداع، لبحث في الأسس النفسية لإبداع الفنى والجمالى والأدبى، وقد خلص إلى نتائج مهمة، تمخضت عن الاستبارات والاختبارات والاستبيانات والاعترافات، وملاحظات الباحث الخاصة عند إجراء البحث واستخراج النتائج.

كما قام علم "الاجتماع الأدبى" وعلم "اجتماع الفن" أو ما يسمى بنسيولوجيا الأدب، الفن ليتناول الظاهرة الفنية بعامة، والظاهرة الأدبية بخاصة، من خلال عناصر تكوينها "المبدع" و"المتلقى" و"الواقع الاجتماعى" و"النص". وكلا العلمين يستمد من علم الاجتماع - وغيره من العلوم الحديثة - مناهجه ووسائل لفهم الظواهر الفنية والأدبية فى المجتمع، ليلمح دور الفن والأدب فى الواقع الاجتماعى والسياسى، ودور الواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والنفسى فى تشكيل الأدب والفن، وعلاقة الأدب والفن بالأطر والنظم الاجتماعية، عبر تغير الزمان والمكان والإنسان.

ويعنى هذا أن المدخل النفسى الاجتماعى مهم جداً فى فهم (النص) وسياقاته قبل، وأثناء، وبعد الكتابة أو التشكيل. وأصبح الآن عيباً، أن يتجه الباحث أو الناقد إلى النص على أنه دائرة مغلقة أو مجرد شكل. وقد غيرت المذاهب النقدية

والمدارس اللغوية، ومناهج البحث الأدبي والعلمي. خططها بقاء على هذه الضرورة، ووصلوا إلى نتيجة مهمة هي: أن (النص) هو الأساس. والمنطلق، والغاية من الدرس والتحليل. لكن في كل سياقاته لدى المبدع ولدى الجماعة والإنسان. بذلك، تبنى المناهج والمدارس والنظريات والمذاهب استراتيجيتها وآلياتها، للوصول إلى حقيقة النص، بأن استعان النقاد بمناهج علم النفس والاجتماع. واستعان ذو النظر النفسي والاجتماعي بمنجزات الشكليين ثم البنيويين وغيرهما ليصبح عمل الفريقين علمياً، فأصبحت عناصر "النص"، "النفس" "الواقع"، عناصر مهمة لتفهم الأدب والفن التشكيلي والفن الجميل، والثقافة، والحضارة في الوقت نفسه.

وهنا نتساءل: هل يمكن أن يقوم "علم" جديد، وخاص نسميه من الآن: "علم دراسة الأدب العربي" يدرس الأدب العربي في نصوصه، وتاريخه، ومبدعيه، ومترجميه، أى يتعامل مع "الأدب العربي" كوحدة لها سياقات خاصة في كل زمان، ومكان، وعلى لسان كل مبدع؟!

وهنا نعود إلى ما بدأنا به، أعنى "تعريف العلم"، لنسأل ما المادة موضوع العلم؟ وما هو المنهج المعالج؟! وما هي إجراءاته وآلياته وحدوده؟!

وتظهر هنا تساؤلات لا بد من التفكير فيها تلخص في:

- التراث العربي ودوره في التراث الإسلامى والإنسانى.

- التراث العربى الإسلامى، وموقفه من الثقافات والحضارات الأخرى التى غذته وطورته قديماً.

- المخطوط من هذا التراث والمنسى، والمستبعد، (من هذا التراث)، وخطورة ذلك فى تسييد نصوص، وحجب نصوص أخرى لأسباب سياسية أو دينية أو اجتماعية، مما يجعل النتائج جزئية ونسبية فى مجموعها، تطلق الحكم (الجزئى) بدل الحكم (العام)، وتجعل من النتائج (النسبية) نتائج (مطلقة)، يؤسس عليها الباحثون والنقاد التالون أحكاماً ونتائج تأخذ شكلاً مستقراً فيما بعد.

- لا تزال قضايا الانتحال والسرقات والتناص متجددة وتحتاج لمناقشة ابتداء من قبل عصر التدوين إلى الآن، وأخص بالذكر الأدب العربي ولغته، كما لا تزال قضايا التحديث مطروحة.

- أن العصر الممتد من العصر الجاهلي حتى سقوط الدولة الأموية (سنة ١٣٢ هـ) الموافق (٧٥٠م)، امتلك ميزات تؤهله لأن نسميه "العصر العربي"، فقد امتد الإنسان العربي من جاهليته إلى إسلامه، وهو يحتفظ بتقاليده العربية الموروثة، إلى جوار ما تعلمه من الإسلام. وقد وضح ذلك بعد وفاة النبي ﷺ، في الخلاف على السلطة، واختيار الخلفاء الأربعة، ثم في ظهور العصبية العربية القديمة في الدولة الأموية، وهى العصبية التى أسمت المسلمين من غير العرب (الموالى) أى الموالين لهم والتابعين.

إن عصر الفتح الإسلامى، أعقبه دولة عربية أعرابية متعصبة لعروبته وقوميتها ولغتها. ولم ينخرط العرب الفاتحون بأهل البلاد المفتوحة إلا بعد عدة عقود من الزمان، هى عمر استغراقهم فى تأسيس الدولة الأموية وسيادتها على أهل البلاد المفتوحة. لذلك تأخر نطق أصحاب هذه البلاد بالعربية حتى تمت المصاهرة وتعريب الدواوين والمراسلات والوظائف.

إنه مع استمرار الثقافة الشفاهية، ظلت التقاليد العربية هى المتداولة، وعندما تم التدوين، استقرت الأصول، وزاد الاختلاط، وزاد نشاط هؤلاء الموالى. ويفسر هذا سيادة عمود الشعر العربى حتى نهايات العصر الأموى، فقد أعطت السيادة السياسية والعسكرية للعرب طوال العصر العربى، سيادة للعنصر العربى، وللسان العربى، وللنص العربى، وزاد الأمر (عروبة) أن النص الإسلامى المقدس (القرآن) والمفسر (الحديث الشريف) والمفسر به (الشعر العربى). كلها تتسم بصفة العربية، ولهذا نطلق على هذا العصر الممتد حوالى (مائتين وخمسين سنة) العصر العربى آخذين فى الاعتبار خصوصية عصر النبوة، وعصر الفتوح.

- يجب النظر إلى العصر العباسي، نظرة جديدة، لا تقف عند مجرد رصد قطبي الحركة (الثابت والمتحول). بل يجب النظر إلى دور هذا العصر العباسي في بناء حضارة الإنسان الأوروبي والعربي على السواء.

- يجب النظر من جديد للعصرين المملوكي والعثماني بما يملكانه من نصوص وظواهر. واستبعاد النظر إليهما كعصر انحطاط متصل.

- يجب الإيمان الآن بأننا أمام حضارة إنسانية واحدة، جعلت الكرة الأرضية وحدة لا تتجزأ تمهيداً للنظر إلى المستقبل في القرن القادم، القرن الحادي والعشرين. فسوف يصنع العلم والتكنولوجيا، والعقل البشري معجزات من نوع جديد، لا نخشاها ولكن سنشارك في صنعها.

## (٦)

لا يزال التأليف، وفق رؤية واضحة، هو الأساس البحثي، وأعني بالتأليف هنا، ما هو ضد النقل والخضوع - دون إعمال الفكر في فكر الآخرين، فهذا الخضوع - التبعية - تقضى على قدرة الكاتب أو الباحث بالتدريج، أما إعمال الفكر فهو غاية ووسيلة في وقت واحد. غاية لأنه يثرى الإنسان والواقع، ووسيلة لأنه يحرر الإنسان من فغد مستمر لقدراته حين يلغى عقله.

ولا يعنى أعمال العقل أن ألغى كل ما عداى. وأنكر كل ما يتصل بالآخر، لأن الآخر، هو هدفى النهائى. أعنى أننا نعمل جميعاً، من أجل الوصول إلى الحقيقة عبر وسيط (ممتع) يثرى الذائقة ويساعد العقل على النمو والتطور. إننى حين أقف من الآخر، فى الماضى أو فى الحاضر، موقفاً متشككاً، فأنا أقف من نفس الموقف ذاته، لأن هذا الماضى قد دخل فى تكوينى، وساهم فى تشكيل رؤيتى إلى كل شىء، ولأن هذا الحاضر جزء من صيرورتى فأنا ابن الماضى والحاضر/ معاً.

ويكون (الشك) أو (التمرد) أو (الإنكار) أمراً طبيعياً، فسوف يعقبه (يقين) و(قناعة) و(إيمان). وهو أمر طبيعى - أيضاً - يترتب على ما فات وما يجرى، فاليقين والقناعة والإيمان إذا كانوا بلا تفكير، فهم سلب للهوية، وتعطيل لقوى البشر التى

زودهم بها الله ليتعاملوا مع كل شيء بها. ويعنى ذلك أن الأصل هو (العقل) و(الإدراك) من أجل اتخاذ القرار وتكوين الإرادة، على مستوي: الفرد والأمة.

ولذلك، تتشكل الذاكرة من محصلات هذه الإدراكات. فلا ذاكرة دون إدراك، وبالتالي لا بحث علمي أو كتابة إبداعية دون إدراك، ووعي، عبر الحواس المدربة الماهرة، التي تعمل حركتها في كل ما وصل إليها، وما تصنعه الآن، وما تحلم به في المستقبلين: القريب، والبعيد.

ويقف الباحث (والمبدع كلاهما) في طريق مشترك، عند البحث عن موضوع (للكتاب)، وقد يظن الباحثين أن ما أطلق قبلهم من أحكام، وما اختير من عناوين وموضوعات قد انتهت، وهذا نوع من التبعية، إذ على الباحث أن يقرأ ما كتب في موضوعه أو حوله، ليرى تقييماً لما حدث من قبل، ثم عليه أن ينعم النظر، فلا بد أن يجد الباحث تدخلاً جديداً لهذا الموضوع، من خلال رؤيته الخاصة، فليبت كل الرؤى متساوية، بل يصعب على الباحث أن يجد موضوعاً، إن هو استسلم لما مضى.

فعلى سبيل المثال، كتب تاريخ الأدب العربي، في كل عصوره، في كل عصر، كغيره من العلوم والفلسفات، ومع ذلك لا نزال نحن الباحثين، نرى ما لم يكتب. ونضيف، في كل حين، ما لم يدخل لدى مؤرخي الأدب، بسبب النزاعات السياسية أو الشخصية، التي استبعدت من قائماتها أسماء لشعراء أو قصائد لشعراء، بل لا نزال نضيف في كل حين ديواناً لم يحقق من قبل، أو لم يطبع من قبل، هل نقول إن تاريخ الأدب العربي في كل عصوره، يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب، عن مواد لم تدرج فيه حتى الآن!؟

نعم، يمكننا ذلك، كما يمكننا أن نلمح في كل الكتابات السابقة ما يمكن أن نقوله - إذا نحن المثقفين والباحثين والمبدعين تسلحنا بثقافة جديدة، ورؤية جديدة، ووسائل بحثية وإجرائية جديدة. فلا نزال قادرين بعد كل شروح ديوان المتنبي أن نضيف شرحاً له وتحليلاً جديداً لشخصه ولشعره، ولا نزال قادرين على

الإجابة عن مشكلات أدبية وتاريخية وفلسفية ونقدية طرحت في القديم، ولا تزال صالحة لإنعام النظر، وتعميق الرؤية إليها.

لا تزال قضايا: الانتحال، العلاقة بين النثر الفنى والشعر، علاقة الأدب بالحضارة والدين، والأخلاق، والطبيعة والواقع الاجتماعى وما بعد الطبيعة - لا تزال - صالحة للبحث وإعادة التفسير، ومراجعة السائد والمسيطر منها، بالسلب أو بالإيجاب. فما دام الإنسان يعيش، وما دام المجتمع يتكون ويتطور، سوف يظل النظر إلى القديم متطوراً لأن هذا النظر جزء من تكوين الحاضر والحلم بالمستقبل. أما التبعية، وإنهاء العقل، والتسليم للآراء الجاهزة، فضيحة للماضى والحاضر والمستقبل.

ليس هناك، باحث أو مؤرخ أو فيلسوف أو ناقد منزهاً عن الخطأ، أو الهوى، أو التعصب لمذهب، أو فنة، أو سلطة. بل هناك من نجد عنده تضخيماً من ذاته، وإقلالاً من عقول الآخرين. لذا، وجب النظر، ووجهت المراجعة ووجب التوضيح والتكميل ووجهت الحواشى، والتفسيرات، والهوامش، والإبانة عن العلاقات وبيان التداخلات والفصل بين ما للمبدع وبين ما لغيره من الحقوق والواجبات، والموازنة، والوساطة، وتأويل المشكلات والقضايا، وبيان الفروق بين الخصائص والقدرات، وبسند القول فى الطبقات لبيان المؤلف منها والمختلف، وبيان دلائل التمايز وأسراره، وهكذا. وكل هذه العبارات - كما نلاحظ - عناوين مؤلفات تراثية إسلامية، لا بد أن نتعلم من أسرارها ومناهجها وأن نكمل ما بعدها.

فلم يكن لدى المؤلفين والباحثين والمؤرخين والنقاد وغيرهم - فى تراثنا - إلا التعامل المباشر مع المادة المكونة لتخصصهم، والإلمام بثقافة عصرهم، والنظر إلى تراثهم بوعى وفهم، كما هو واضح من عناوين الكتب المذكورة فى الفقرة السابقة. إذ كل عنوان يفصح عن منهج فكرى وتوجيه علمى يختلف باختلاف المادة المدروسة وموضوعها، ثم يختلف باختلاف كاتبه، واختلاف عصره.

وكما فعلوا (- هم -) نفعل (- نحن -) الآن، إذ لماذا نلزم أنفسنا بما لم يلتزم به القدماء؟ ولماذا لا نصنع حرية فكرية، وتعدداً فى المناهج مثلهم، لقد علمونا

أن لكل شيء (سر صناعة) ولكل أناس (طبقات) وفي كل لغة (فروق) ولكل نص (شرح، وتوضيح، وتفسير، وتأويل) ولكل باحث وكاتب (منهاج وسراج) في صناعته الشعر والنثر. وعلينا أن نفهم ذلك نحن الباحثين الآن، فمنهاج الفكر، والعلم، والفلسفة والنقد الأدبي، كاليوم في حركة، وتزايد، واتساع وتعدد يحتاج منا المثابرة كما فعل أجدادنا القدامى في فكرهم، وعلمهم، وفلسفتهم، ونقدتهم.

## (٧)

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، لأن علم دراسة الأدب العربي بالخصائص التي أشارت إليها مقدمة الكتاب، تحتاج إلى معرفة واسعة بعلوم عربية متعددة، كما تحتاج من الباحث معرفة لغة أجنبية واحدة على الأقل. لكي تتحول هذه اللغة الأخرى إلى نافذة على عالم آخر يغذى الأدب العربي، ويقيس نفسه - من خلالها باستمرار - فيعدل من مساره.

وإذا كانت الترجمة عبر الحضارات القديمة والوسيطة كانت سبباً في نمو الأنواع الأدبية، فإنها في عصرنا الراهن أشد تأثيراً، في عمل وسيط حضارى بعامة وأدبي بخاصة.

فنحن نعيش الآن عالماً معقداً شديد التشابك، يفرض علينا أن نكون واعين باستمرار لحركته وتحولاته، خاصة والتقدم لتكنولوجى وتقدم وسائل الاتصال والاختراعات الحديثة قد جعلت من العزلة أمراً مستحيلاً وضرباً من الانتحار الاختيارى.

ووفق التقدم الحادث نلاحظ "أن المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعاً بكثير. وأن الشروط المطلوبة منا لكي نواصل حياتنا المعتادة أشد تعقيداً بكثير مما كانت عليه في أى وقت مضى.

وهذا كله ينعكس على المجال الثقافى والعقلى بدوره. فعلى حين كان فى وسع شخص واحد من قبل أن يكون متمكناً من عدة فروع علمية، أصبح من الصعب

على نحو متزايد في الوقت الراهن، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى بميدان علمي واحد.

والواقع أن تفتت الميادين العقلية إلى أجزاء يزداد نطاقها ضيقاً بالتجريد، قد أدى في العصر الحاضر إلى ارتباك حقيقي في لغة الحوار. وهذه الحالة غير الصحية هي حصيلة تغيرات معينة فرضت نفسها مع نمو المجتمع التكنولوجي المعاصر".<sup>(٧)</sup>

لذلك يقوم العلم الآن على التخصص الدقيق وليس على مجرد التخصص؛ حيث يتجه البحث العلمي الآن إلى التخصص في إحدى الجزئيات العمية أو الإنسانية. ومن هنا تصبح الترجمة علماً وتخصصاً قائماً بذاته، بل داخلها، قد يتخصص أحد المترجمين في الأدب ويتجه الآخر إلى الفلسفة، وذلك لأن الخبرة التي يكتسبها من طول الممارسة وتكرار فعل الترجمة أكثر تمكناً من غيره في هذا النطاق، حتى أننا نلاحظ أن بعض المترجمين يتخصص في أحد الكتاب أو الفلاسفة. ذلك أن ترجمة أحد أمهات الكتب، أو الأصول الفكرية الإنسانية قد تستغرق عشرات السنين من المترجم.

ونسمع عن ترجم ينذر حياته لترجمة شكسبير أو جوته، وقد يضيع المترجم عمره في ترجمة هيجل مثلاً، لأن الترجمة ليست عملاً سهلاً إنها من أشق التخصصات وأصعبها تحتاج إلى الصبر والجلد والخبرة، والإحاطة باللغات، والتاريخ والحضارات والآداب، وليست الترجمة عملاً تجارياً كما يمارسه الكثيرون الآن في سوق الترجمة وإن حافظ النذر اليسير على أمانة الترجمة وفنياتها،

"والحق يقال إن الترجمة هي، في الإطار الدولي الحالي، ضرورة من ضرورات الحياة العصرية، إنها وسيلة تواصل لا غنى عنها لنا، إنها أداة محتومة لتبادل المعارف"<sup>(٨)</sup> خاصة وضرورة تبادل الخبرات الإنسانية محتومة بين سكان الأرض.

"وانطلاقاً من هذا المنظور، يصبح دور المترجم جوهرياً ويبدو أن الآلة لا تستطيع أن تحل محله"<sup>(٩)</sup> لأن الآلة لا تستطيع أن تحس الإيحاءات اللغوية، أو أن تدرك إشارة الكلمة أو دلالة الصمت. كما أنها ستقف عاجزة أمام المستويين



المجازى والرمزى للغة، الأمر الذى يجعل دور (الإنسان) المترجم غاية فى الأهمية والدقة وفى الوقت نفسه يحمل المترجم مسئولية تاريخية تجاه النصوص المترجمة من لغة إلى أخرى حتى لا نقع فى تضليل أو جهل.

الترجمة إذن فن صعب، ودور المترجم خطير الأثر، والترجمة ضرورة بلا نزاع أو شك، بل هى جوهر تبادل المعلومات والثقافات والخبرات والآداب فى العصر الحديث، التمهيد للمستقبل. إذ من المؤكد أن للإنسان قدرة على نقل المعرفة من الأشياء والحوادث إلى موازيات صوتية ويستطيع أن يحولها إلى وسائل اتصال "وهذه القدرة الفريدة تسمى الترميز"، وبها تكون الكلمات المكتوبة رموزاً للأفكار، وهذه الرموز نفسها يمكن استخدامها لتوضيح الأفكار بل للوصول بسرعة أكبر فأكثر إلى أفكار أكثر تعقيداً، ويمكن فى هذه النقطة بالذات - نقطة الفكر الرمزى - سر تفوق الإنسان على غيره من الكائنات الحية فقد أحرز قصب السبق فى قدرة عقله على التعامل بالرموز والمزج بينها وبين الخيال حتى يستطيع الإنسان أن يخطط للمستقبل".<sup>(١٠)</sup>

وهنا نشير إلى قدرة المترجم على فهم رموز لغته التى ينقل إليها، ورموز اللغة التى ينقل عنها، حتى يعطينا فهماً وترجمة دقيقة تفيدنا فى نقل الخبرات والاطلاع على إبداعات الأمم والشعوب التى تختلف عنا فى لغتها وفى نظام صوتياتها ونظم الترميز فيها. وهو اختلاف جوهرى بين مجموعات اللغات القديمة والحديثة، الميتة والحية.

كما أن لكل أمة ولكل شعب رؤية خاصة للعالم وللذات تترك آثارها على معجمها، ورموزها اللغوية، الأمر الذى يجعل فهم السياقات الاجتماعية والتاريخية والجمالية للغة بشكل عام وللكلمة بوجه خاص ضرورة من ضرورات هذه الدقة الفنية. هل نحتاج بعد هذا، أن نؤكد على أهمية الترجمة والمترجم، خاصة فى مجتمعاتنا العربية النامية التى تقف على العتبات الأولى للتحديث والتقدم والنهضة؟! وهل نحتاج - الآن - التأكيد على أهمية الترجمة لنا!؟

وأسلافنا الأقدمون كانوا من أنشط شعوب الأرض في الترجمة في مرحلة نهضتهم الكبرى في العصر العباسي، حين أحسوا بضرورة تفهم الأمم المجاورة، القديمة والمعاصرة لهم، للاستفادة من علومها في بناء الدولة العربية الكبرى. إن نظرة عاجلة، توضح أن اللغة العربية قد ترجمت إليها تراث الهنود، والفرس، والروم، والأحباش، والسوريان، والأكاديين، واهتموا بصورة خاصة - بعد ذلك - بتراث "اليونان" مما جعل النهضة العربية تخطو خطوات واسعة في إنشاء حضارة مضيئة في فترة كانت أوروبا فيها تعيش عصورها المظلمة. بل حينما أفاقت أوروبا من نومها وقامت من كبوتها لم تجد إلا ما وصل إليه العرب من تقدم سواء عن طريق إبداع العرب والمسلمين أنفسهم أو عن طريق الترجمة، الأمر الذي جعل أوروبا تقيم عصر نهضتها على منجزات الفكر والحضارة العربية، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى أن أوروبا عرفت "أرسطو" خاصة في كتابه المهم "فن الشعر" عن طريق العرب.

الترجمة عملية نقل دم، وتجديد مستمر لخلايا الحضارة إذا توقفت تصاب اللغة ومن ثم الحضارة بفقر شديد، بل ينقطع التواصل بين الشعوب والأجيال، حتى في داخل اللغة الواحدة، حيث توجد أكثر من لغة كما في اليونانية القديمة، واليونانية الحديثة وكما في اللاتينية وما تفرع منها من لهجات صارت هي لغات أوروبا.

وبعد ..

فإن علاقات الجوار، والتجارة، والمصاهرة، والرحلة والحروب، والصدامات الحضارية تحتم على اللغة أن تتسع لتقبل من لغات الآخرين ما يتيح لها التفاهم أو الرد على العدوان أو معرفة درجة تقدم شعب من الشعوب لمعرفة الجديد والتواصل معه.

الترجمة جدل لغوي بين أكثر من لغة، ولذلك فهي فن تحويل أو نقل النص من لغة لأخرى عبر وسيط، لخلق نص مواز للأصل.

ويحمل "مونيم" "TRANSLATION" دلالة الانتقال من شيء إلى آخر. ذلك أن البادئة "TRANS" تحمل دلالة عبر، وراء، ما وراء، فهي لذلك تحمل دلالة الوساطة، والانتقال في آن.

وحيثما ننظر إلى مشتقاتها عن طريق وضع اللواحق نجد أن دلالتها العامة تأخذ من النقل من شيء لآخر عن طريق ترجمة رموزه الصوتية أو الشكلية إلى دلالات موازية. كأن ينقل من شكل من أشكال التدوين إلى شكل آخر منه، وكأن ينقل عن مادة مختزلة أو مسجلة إلى الكتابة العادية، إنه يقوم بفعل النقل والتحويل (الترجمة).

ثم تأتي مجموعة دلالات تكمل الحقل الدلالي مثل ينسخ، يمثل المعاني بإشارات صوتية، وكيف لحنًا بحيث يلائم آلة لم يجعل لها في الأصل كما في كلمة "TRANSCRIBE" في حين تعطي كلمة "TRANSCRIPT" معنى النقل إلى نسخة طبق الأصل، وإن كانت كلمة "TRANSFIGURATION" تحمل معنى تغيير المظهر أو الشكل الخارجي أو تغييره.

ثم تأتي بقية الدلالات والمعاني لتحافظ على دائرة النقل، والتحول والعبور وتنتهي الدائرة بالتقمص أي اتحاد الشخصية مع أخرى لدرجة تصبح فيها الشخصيتان متوحدتين، فنرى:

"TRANSTERABLE" "TRANSER" "TRANSFORMATION"

تدل بالترتيب على (قابل للنقل والتحويل)، (ينقل، يحول، يغير)، (تحويل) حتى نصل إلى "TRANSLATE" فتكون دلالات النقل والتحويل والعبور قد تحولت في هذا الاشتقاق إلى (ينقل - يحول - يترجم - يشرح - يفسر) حيث اختزلت الكلمة الأخيرة الحقل الدلالي الذي يبدأ بالبادئ فيما وراء "TRANS" وينتهي بـ "TRANSMIGRATE" التقمص.

ونلاحظ هنا أن اللغة الإنجليزية قد حافظت في كل الاشتقاقات على الحقل الدلالي (النقل والتحويل) الذي حوته كلمة (فعل) TRANSLATE ومن ثم TRANSLATION<sup>(1)</sup>.

هذا في اللغة الإنجليزية، أما في لغتنا العربية فالترجمة في لسان العرب وهو أكثر القواميس العربية جمعاً للمادة وتمثيلاً عليها فالترجمة تعنى دالتين هما: "الظن" و"تفسير الكلام بلسان آخر".

ويهمنا أن نقلب مادة ( ر ج م ) و ( ت ر ج م ) لنعرف دلالاتها العربية وماذا تعنى حين تطلق: يقول ابن منظور<sup>(١٢)</sup> الرجم (الظن) والرجوم (الظنون) التي تحرز وتظن، وما يعانيه المنجمون من الحدس والظن والحكم على اتصال النجوم وأنفالها، ويلاحظ هنا أن الرجم بالغيب وغيره من الاستخدامات تعنى الرغبة في العلم والتفسير على الرغم من عدم وجود الدليل وسنرى فيما بعد أن زيادة "التاء" سوف تنقل ( ر ج م ) إلى ( ت ر ج م ) أي إلى دلالة التفسير ونقل الكلام من لغة لأخرى.

ويعطى ابن منظور مثالا لمرجم يقول: صار فلان (مرجماً) أي لا يوقف على حقيقة أمره ومنه استخدام الشاعر زهير بن أبي سلمى في بيته الشهير:  
- وما هو عنها بالحديث المرجم

أي أن الحديث عن الحرب ليس محلاً للظن والتخمين لأن العرب اصطلت بناؤها وعرفتها حق المعرفة.

ولذلك للكلام الذي لا يعتمد على يقين (كلام مرجم) لذلك أيضاً صارت المراجع: الكلمات القبيحة لأنها لا تعتمد على دليل.

وهنا تزداد التاء إلى رجم لتصير ترجم، فالدلالة تدخل إلى حين التأكيد والتفسير كما قلنا آنفاً. لذلك يأتي منها: ترجم، ترجمان بمعنى فسر ومفسر. يقول ابن منظور في مادة ترجم بلسان العرب: الترجمان والترجمان: المفسر، وقد ترجمه (فسره) وترجم عنه (نقل ما يعنيه) ويقال: قد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر كما يقول الشاعر:

كالترجمان لقي الأنباطا

أي مثلما يترجم المترجم كلام الأنباط الغريب إلى لغة السامع.

ومن هنا يكون: الترجمان والترجمان: المفسر للسان والذي ينقل الكلام من

لغة إلى أخرى.

وهو ما يتفق مع دلالة كلمة "TRANSLATOR" فى الإنجليزية (النقل .  
التحويل) وتزيد العربية عليها (التفسير) و(البيان) حيث اللسان العربى المبين .  
ويكفيها هنا الإشارة إلى اللغتين (الإنجليزية - العربية) حيث لا بد أن نحدد  
دلالة المصطلح من المعجم اللغوى لننتقل بعد ذلك إلى طبيعة الجملة بين هاتين  
اللغتين .

ونظراً لارتباط مفهوم الترجمة بالتفسير والوضوح، عند العرب، فقد أعدوا  
الترجمة-صناعة كصناعة الإنشاء والخطابة، والشعر .. إلخ وكان لها شروطها. وكما كان  
لهم شروطهم فى المترجم. لأن الترجمة قد تحولت فى هذه المرحلة الحضارية إلى  
تخصص دقيق لا يقربه إلا من تدرب عليه، إذ ليس مجرد معرفة اللغة عند أحد الناس  
أنه قادر على صناعة الترجمة، فها هو الجاحظ يروى لنا:

"قال معمر أبو الأشعث: قلت لـ "البهلة" الهندى أيام اجتلب يحيى بن خالد  
أطباء الهند". ما البلاغة عند أهل الهند؟ قال بهلة: عندنا فى ذلك صحيفة مكتوبة لا  
أحسن ترجمتها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأتق من نفسى بالقيام بخصائصها أو  
تلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث: فلقيت بتلك الصحيفة الراجمة..".<sup>(١٣)</sup>

وندرى من رد بهلة الهندي، أنه ليس شرطاً أن تكون على معرفة بالنص  
الذى تترجم عنه لتترجم ترجمة جيدة، إنما العبرة هنا بالتخصص والممارسة  
والتدريب، فقد اعتذر بهلة لمعمر بعدم تخصصه فى نقل الخصائص اللغوية أو دقائق  
المعاني على الرغم من كون الصحيفة هندية ومن كون صاحبها هندياً أيضاً. وكان  
المسلك الطبيعى هو عقابلة الترجمة المتخصصة والمتخصصين وهو المسلك العلمى .

وليس غريباً - إذن - أن تقوم الحضارات فى سياق نهضتها بالتعرف على  
الحضارات السابقة والمعاصرة لها، إيماناً منها بإنسانية العقل وعالمية المنجز الحضارى  
وتواصله مع الإنسان فى أى زمان وأى مكان .

ونشير هنا إلى أن الترجمة تحمى الحضارة من الهلاك بلا تأثير، إنما يظل  
تأثيرها ممتداً على الرغم من زوال دولتها، كما كان الحال مع الحضارة اليونانية.  
والرومانية، والفارسية، وفى السياق نفسه نشير إلى التداخل اللغوى بين الحضارات:

سواء بفعل الغزو العسكرى، أو الصراع السياسى، أو الامتزاج بالمضاهره الدين ويمسر لنا هذا التداخل اللغوى "حدور الدلالة" فى الممدره وفى التركيب الدلالى الذى يكشف عن السياق التاريخى الاحتماعى للعه بعامة والمفردة بخاصة. وتبدو هذه الملاحظة فى عاية الاهمية عمد ترجمه الكتب الممدرسة او التاريخ. وعمد تفسير النصوص الشعرية والقديمة منها على وحه الدقة

أليس المترجم الآن، أهم وسيط حضارى؟

والترجمة لابد أن تحدث بين لغتين على الأقل، إذ ليس داخل اللغة الواحدة منطقة للترجمة. صحيح قد نجد فى بعض اللغات القديمة كاليونانية تاريخاً طويلاً، جعل اليونانية العتيقة تختلف عن اليونانية الحديثة، الأمر الذى يجعل التمكن من اليونانية الحديثة لا يتيح التمكن من القديمة لبعده الشقة بين الاستخدامات والمعجم، لذلك نجد متخصصين فى اليونانية القديمة ومتخصصين فى اليونانية الحديثة، ومع ذلك لا نقول أن نقل النص القديم إلى الاستخدام الحديث يعد ترجمة، لأن اللغة واحدة، ولكن أن نقول أن تفسير النص القديم بالاستخدام الحديث للغة (معجم وأسلوب ودلالة).

وقد نجد الأمر نفسه "اللاتينية" وبقية اللغات الأوروبية التى تفرعت عنها، حتى تحولت إلى لغات مستقلة فى الدلالة والأجرومية والاستخدام. ومع ذلك لا يعد نقل نص من الفرنسية إلى اللاتينية ترجمة لأنه إرجاع إلى الأصل.

والأمر نفسه قد نلاحظه فى لغتنا العربية، أعسى صعوبة وغرابة المفردات وتعقيد بعض الأساليب وصعوبة فك تركيبها نظراً لاختلاف الاستخدامات قديماً عنها فى الوقت الحاضر، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول أن تفسير احدى المعلقات ترجمة مهما يستغلق المعنى ومهما يصعب التركيب، وتغربت اللغة. لأننا ما رلنا داخل حدود لغة واحدة هى اللغة العربية.

ها يبرر دور المعجم اللغوى، وخطورة الدور الذى يوديه فى الترجمة، وفى

بيان استخدام المفرد أو التركيب اللغوى داخل حدود اللغة الواحده

لذلك نجد بعض الأمم تضع معجما دوريا كل قرن أو أكثر للغتهم بسبب كثرة دخول المفردات وتغير الاستخدامات من فترة لأخرى. وهذا معناه، أننا يجب ألا نقف في الترجمة عن حدود الدلالة المعجمية ودلالة تركيبها مع الكلمات الأخرى. ونعود لنكرر أن الترجمة بين لغتين مختلفتين في الأصول، لأننا سنرى في اللغة الفارسية تأثيرات أساسية جاءت من العربية حتى أن المعجم الفارسي يحمل نصفه من المعجم العربي، بالإضافة إلى تأثير أساليب القرآن والأحاديث في تغيير الأساليب والاستخدامات داخل اللغة الفارسية، ومع ذلك نقول ترجم عن الفارسية لأنها لغة مستقلة هي الأخرى بمعجمها وتركيباتها وسياقاتها قبل دخول العربية وبعدها.

وقد يجزنا هذا الأمر لمناقشة الأسر اللغوية كالأسرة "السامية" والأسرة "الهند أوروبية" وغيرها من الأسر اللغوية البائدة والباقية التي تخضع لنظام "أجرومي" أو "صرفي" متقارب، كالعبرية مع العربية مثلا. وهنا نقول إنهما لغتان مختلفتان للسبب السابق نفسه الذي لاحظناه بين العربية والفارسية رغم اعتبار الفارسية لغة ضمن مجموعة الهند أوروبية. ومع ذلك نقول إن هذه الأسرات والمجموعات تاريخية لكنها لم تمنع يوما واحدا، استقلال لغة عن أخرى، أو اختلافها.

ويفيدنا هذا المدخل في فهم السياق التاريخي والاجتماعي للغة، حتى نراعي ذلك في الترجمة، خاصة إذا كانت المادة المترجمة قديمة أو كان أهل اللغة في علاقة تاريخية اجتماعية مع أهل اللغة الأخرى سواء داخل مجموعة لغوية واحدة، أو كانت اللغتان تنتميان إلى أسرتين متباعدتين.

\* \* \* \*

ويفيدنا أيضاً التعرف على إجابة السؤال الذي طرحه "جورج مونان" "لماذا تدرس الترجمة على أنها جدل لغوي؟" وهي الإجابة التي تبعت السؤال مباشرة، "لأنها ليست لغة واحدة، والمترجم الجيد يعرف ما بين لغتين مختلفتين، إنه لا يعرف العلاقة التقليدية الممكنة، بل مكان الجدل بين لغتين أو أكثر موظفتين داخل بعضهما البعض، ..<sup>(14)</sup> مما يحمل المترجم مهمة التعرف على روح اللغة وروح الكاتب.

ويعرف علماء اللغة، اللغة بأنها "جملة رصيد الألفاظ الجارية بين المتكلمين، ومفردات هذه الثروة متداخلة فيما بينها إلى حد بعيد، ولكنها تتضمن اختلافات مهمة ترجع إلى المزج الفردى، والنشأة والحرفة والبيئة..."<sup>(١٥)</sup> وهذا التعريف يخرج من منظور لغوى يفرق بين اللغة والكلام أى بين اللغة كنظام صوتى ودلالى واللغة كنظام خاص. وهو تفريق سوسير الذى بدأه فى كتابه محاضرات فى علم اللغة والذى أخذ عنه علماء اللغة فى هذا القرن.

وهذا الرصيد الصوتى ينقسم فى كل لغة إلى المفردة (الكلمة، التعبير) والجملة (وشبه الجملة) والحرف، ومن خلال هذه الأقسام تخلق الكلمة مجالا دلاليا ويتغير هذا المجال من خلال السياق فى كل لغة إذ "من القرار أن مجال الكلمة قابل للتغير فى كثير من الأحيان. فكلمة Man حين تقابل بكلمة Animal تشمل النوع Woman"<sup>(١٦)</sup> ويعنى هذا أن السياق يمتد ليشمل "لا الكلمات والجميل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب بل القطعة كلها، والكتاب كله، كما ينبغى أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات"<sup>(١٧)</sup> لأن هذه الظلال التى أشار إليها "أولمان" فى الاستشهادات السابقة هى التى تفسر ما يسمى بالترادف، أو المشترك اللفظى أو التضاد فى الكلمة الواحدة داخل السياق. ولهذا يجب أن نراعى عند الترجمة سياقات المفردة لتحديد دلالتها المطلوبة فى تركيبها الخاص.

هنا يتكشف بوضوح مبدأ الوظيفية فى الترجمة أعنى أن نكشف عن توظيف التركيب للمفردة داخل النص، وفى الوقت نفسه نلاحظ أن المعنى هو الضوء الذى نسير خلاله فى هذا المستوى الأول من التعرف على المفردة لأن المستوى التالى سيكون المستوى الفنى أو المستوى المجازى الرمزى الذى يتطلب الغوص داخل البنية العميقة للنص. وذلك لأن "البعد الفنى للغة فإن أدب كل جماعة - لنقل كل مجتمع - إنما يعكس بشكل خاص علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعى وتجربة روحية ومثل أخلاقى وجمالى أعلى. أن لكل جماعة طرائقها الخاصة فى تمثيل عالمهم. ومن ثم فإن لكل لغة طريقتهما فى "تصوير" هذا العالم"<sup>(١٨)</sup>



ومن هنا يجب أن نراعى عند ترجمة نص من لغة لأخرى هذا البعد الفنى واللغوى التصويرى، وهنا نحس إلى حد تصدق مقولة الرومانسيين "الشعر لا يمكن أن يترجم"<sup>(١٩)</sup> أو أن نسمع قولهم فى مواضع أخرى أن الترجمة خيانة، ما لم تراعى هذه الملاحظات الخاصة، لأن فهم هذا البعد الفنى يفيد فى فهم البعد المجازى الذى يسد بعض الغموض فى دلالة المفردة من جديد. ذلك أن "هناك من الألفاظ ما نقل عن معناه الأسمى إلى معنى آخر مجازى لضرورة البلاغة أو التأدب أو غير ذلك، فاعتبروها لذلك من الأضداد وهى ليست منها كما فى قوله تعالى "نسوا الله فسيهم" فالمعنى ليس النسيان، وإنما تركهم عامداً لأن الله لا يجوز عليه السهو.."<sup>(٢٠)</sup> فالنسيان هنا كمفردة قد أخذ دلالة نقيضة من خلال البعد الفنى التصويرى للغة، وفى الوقت نفسه قد يكون "من أسباب توهم الترادف أو المجاز الذى يشتهر بين الأدباء فيصبح حقيقة عرفية، أو ما يقرب منها، ويندس بين المترادفات كأنه واحد منها بالوضع.."<sup>(٢١)</sup>.

ومن هنا، لو أننا اعتمدنا على المفردة فقط ضللنا الطريق الصحيح إلى تحديد الدلالة المطلوبة من الكلمة. إنما السياق والبعد التصويرى قد تسببا فى التضاد والترادف. وهذا بعد فنى لا بد أن نراعيه عند الترجمة، حتى لا تكون ترجمتنا ناقصة. إننا يجب أن نراعى الدلالة والسياق والتركيب لنحدد المعنى المطلوب.

وفى هذا السياق لا بد أن نراعى الفروق الخاصة للغة العربية فى مقارنتها بخصائص اللغات الأخرى إذ لا يستطيع الناقد أن يصل إلى تحليل النص وفهمه إلا عن طريق تفكيكه. وكما يبنى النظام فى النص، عند الكتابة، يفكك الناقد النص عند التحليل، ليصل إلى ما وراء كل عنصر على حدة. وما وراء كل علاقات النص من ناحية أخرى.

ولا يطلب من الناقد أن يبنى النص كما فككه، بل يطلب منه أن يفيدنى عند التفكيك التحليلى النقدى. أى يفيدنى فى التعرف على ما لا أعرفه من النص، وقد يكون قد تفرق بين علاقات النص المتشابهة. إن التفكيك من أجل الوصول إلى العلة والجوهر، لا يعنى تفسخ النص بلا مقابل. فالنص موجود، بعد، وقبل التفكيك.

وهي حالة تشبه تحليل القضية المنطقية من أجل التأكد من حقيقة النتيجة التي تصل إليها المقدمات. والناقد - إذن - يختبر النص. ويكشف عن الأنساق والأنظمة والإشارات والرموز والتراكيب، كيف تعمل؟ وماذا تعمل؟ إذ الوظيفة التي يؤديها النص جزء من ماهيته.

"وكل نص أدبي نتاج لمجموعة من الاحتمالات موجودة سلفاً، كما أنه تحويل لهذه الاحتمالات. لذلك لا بد أن تنطلق دراسة الأدب من مجموعة الاحتمالات تجاه العمل الفردي، أو من العمل الفردي تجاه مجموعة الاحتمالات التي هي مفهوم نوعي. فالأنواع هي روابط فنية بين الأعمال الأدبية الفردية وعالمها الأدبي."<sup>(٢٢)</sup>

لا بد إذن أن نقرأ العمل الأدبي من زاوية علمية. لأن الهدف أن نقرب من "الأدبية" ومن "الخصوصية" وبالتالي فهناك أنواع من القراءة النقدية، يسقط ما في ذهن الناقد على العمل: نفسياً أو اجتماعياً أو مقولات نظرية تحد أفق الناقد. وهي كما يسميها "تودوروف" قراءة إسقاطية تهمل أدبية العمل، وخصوصية الأديب. لأنها تستنطق النص ما في داخل الناقد أو القارئ. وهنا يرى الناقد نفسه لا النص.

وهناك أنواع أخرى من القراءة تجزئ العمل ولا تتعامل معه كنظام ونسق وسياقات. بل تختار منه خصائص أو مشاهد أو مقطوعات للتدليل على ظاهرة، في حين قد تتضمن المشاهد والمقطوعات الأخرى الظاهرة التي يبحثها أو يستدل عليها. وهنا يتحتم أن يراجع الناقد القارئ نفسه وأحكامه. لأنه - في هذه اللحظة - يحكم بالقيمة، ويعمم ما يقوله. فأى حكم بالقيمة يستدعي استكناه كل ظواهر العمل وخصائصه مقارنة بما يماثله في عصره أو في غير عصره.

والزاوية العلمية هي ما أسماها "تودوروف" أيضاً، القراءة. وهي القراءة وفق منهج علمي منظم يفكك علاقات النص ويحدد خصائصه الجمالية وما وراءها من دلالات. وهنا نشير كما أشار "شولز" إلى أن:

"قضية قراءة النص بالنسبة إلى البنيوية يجب أن تستلزم إيجاد طرق مقبولة لدمج البعد السيمانتى داخل البنية"<sup>(٢٣)</sup> لأن هذا البعد السيمانتى (الدلالي) /

المعنوى) لا يقف ضد جماليات الشكل بل هو جزء منه. فسلسلة الدلالات تساعد النص على البنيان. وتدفع بأجزائه نحو إكمال نفسه، وإكمال الدلالة في الوقت نفسه، بينما يقف البعد السيميائي في انتظار التأويل والتفسير.

لذلك حين نبحث عن ظاهرة أو عنصر ما في النص، لا بد أن يقرأ وسط شبكة العناصر والعلاقات والأنظمة الأخرى، ويفهم من خلال وظيفته في بنية النص، وفي علاقته ببقية العناصر.

والمتلقى القارئ قد يضيف إلى النص مجموعة من السياقات الخاصة، تفيد في تأويل وتفسير النص. كذلك يمكن لعدة قراءات أن تستكمل ما ليس في النص. ثم إن تكرار القراءة في عدة أوقات قد يعطى للنص الواحد - عند المتلقى القارئ الواحد - عدة مستويات من دلالات التأويل والترميز.

قد يختلف كل قارئ عن الآخر، بمدى وعيه وثقافته، وقدرته على تذوق النص المطروح عليه. كذلك تختلف القراءة الساذجة بلا خلفية عن غيرها من قراءات المتخصصين في بعض الحقول الأدبية.

وبذلك يتعدد مفهوم النص الأدبي، أو يتسع مفهوم النص الأدبي حسب القراءة التي توجه إليه. فهناك قراءة تغنى النص وقراءة تفقره. والشرط هنا أن يعتمد القارئ على معطيات النص ليستخرج - عبر قراءته - ما لا يجد من الدلالات. على حين أن النص الأدبي، كلام محدد وفق شكل أدبي محدد، له مصداقيته لدى الواقع والقارئ. وله مرجعه الدائم خارجه. كما أن له مصادره داخل الكاتب. وقد يقفز النص على غيره، أو عبر غيره، فيشتبك مع نصوص قديمة أو معاصرة تتداخل فيه، وتتناص معه، ولكنه يظل بنية محددة لها خصائصها المتفردة.

إذ "كل نص في هذا المعنى يعيد صياغة المتعارف عليه.

والإشكال يتجسد في الفائدة التي تنالها من وراء نص من هذا القبيل. فالأكيد أن ما يميز النص عن الواقع المحمول ضمن النص هو أدبيته. وهذه الأدبية هي السر في التعامل مع النص الثقافة. وهي السر في كون المبدع يمتاز بالرؤية الجمالية والفنية.<sup>(٢٤)</sup>

ولأن النص الأدبي، متعدد المستويات. فمعرفة طريقة كتابته وطريقة تلقيه، تفيد في فهم تداخل المستويات، داخل الجملة الواحدة، وداخل النص كله. إن القارئ/ المتلقي، يتلقى نصا يحمل رسالة إليه وإلى آخرين، عبر شفرة خاصة للمبدع يشترك في حل شفرتها المبدع، والمتلقي على السواء. وهنا تدخل عملية الإبداع والتلقي، سياقات نفسية واجتماعية وتاريخية وجمالية، متعددة، ليست في الشفرة - داخل سياقها المحدد داخل النص فحسب - بل موجودة في ثقافته وحساسية وذوق كليهما. ويؤكد هذا على ضرورة فهم النص الأدبي كبنية منفتحة متعددة المستويات والدلالات والقراءات ولا بد أن يؤمن الناقد بما وراء النص، قراءة وكتابة. ولا يرصف المبدع نصه، على حلقات، يرصف في كل حلقة منها مستوى من مستويات الخطاب. فالنص كله وحدة واحدة. والجملة والمقطوعة منه، تحمل عدة مستويات عند بنائها. فلا يعقل أن يكتب الشاعر مثلا الجملة بمستواها الدلالي المباشر ثم يعود فيعطيهما مستواها الموسيقى. ثم يعود فيعطيهما مستواها المجازى. بل هو يكتب النص أو يبدعه متداخل المستويات والعناصر. ولكننا عند تشریح النص نقف عند كل مستوى بمفرده، من ناحية، وفي علاقاته الأخرى، من ناحية ثانية.

وعند اختيار النماذج التي نخدم منهجه وفكره تكون بمثابة براهين على قضية. وقد يقف الباحث وقفة ذاتية من مجمل الظواهر التي تشكل موضوعه. فيختار من يستلذ كتاباتهم، أو من يمثلون الظاهرة من بعيد. وهنا، تكون عين الباحث خارج البحث، وظواهره ملفقة، يحاول أن يرضى بها أصدقاء أو زملاء، أو أن يتملق صاحب نفوذ أو شهرة.

ويعنى ذلك أننا - نحن الدارسين - نضع عيوننا على الظواهر، والأمثلة، والعناصر، المكونة لأجزاء الظاهرة المدروسة. دون أن نراعى ما ليس علما. إننا نسعى للحقيقة، فلا بد أن نسعى إليها بموضوعية. دون أن نغفل العامل الذاتى والذوقى للباحث، ودون أن نغفل العامل الاجتماعى أو التاريخى الذى تعيش فيه الظاهرة. والموضوعية - هنا - لا تعنى أن نسير بالمنهج العلمى على قضبان لا تتحرك، بل على قضبان مرنة قادرة على التشكل والحوار، مع مستويات البحث. كما أنها لا

تعنى أن نصل إلى الحقيقة معصوبي العينين، حتى لا يضلنا أحد، وحتى لا نضل الطريق.

فكل ظاهرة أدبية مهما تدق أو تصغر أو تكبر أو تتضخم، هي ظاهرة، لها سياقاتها، ولكل باحث له حساسيته وذوقه. ولكل منهج بحثي مشكلاته وتعثراته. وهنا نشير إلى خصوصية البحث والباحث والمنهج. كما نشير إلى ضرورة التدقيق في اختيار الظاهرة، قبل أن نشرع في الإجراءات، لنحدد سهولة أو صعوبة تناول الظاهرة:

من مشكلات البحث الأدبي، مشكلة استخدام المصطلحات. فهناك اصطلاحات سائدة، وأخرى جديدة، إما جديدة بالنحت والاجتهاد، وإما جديدة بالترجمة. ويحتاج المصطلح في كل أحواله إلى دقة في استخدامه. لأن المصطلحات التي تنتمي لحقل نقدي مشترك تستخدم أحياناً - من قبل بعض الباحثين - بمعنى واحد على سبيل التساهل، أو التجريب. وقد تفصح المصطلحات المستخدمة في هذا السياق عن سوء استعمال، وعدم تحديد الدلالة.

فعلى سبيل المثال، قد يستخدم ناقد مصطلح الشعر الوطني، ويستخدم الثاني مصطلح الشعر السياسي، ويستخدم الثالث مصطلح الشعر الثوري، للدلالة على شيء واحد. وإن كان المصطلح في الوقت نفسه يصف مضمون الشعر، ولا يصف تقنيته أو لغته. وهذا ما جعلنا نوكد - باستمرار - على ضرورة التفكير في استخدام المصطلح قبل أن نضعه في سياقه النقدي.

صحيح قد تختلف المفاهيم النقدية للمصطلح، ويكون للناقد وللباحث حرية الاستخدام. إلا أنه يجب علينا - في هذا السياق - أن نوكد على ضرورة تحديد دلالة المصطلح قبل بدء استخدامه وسوف يصبح ذلك نافعاً ومفيداً لمن يتابع هذه الكتابات النقدية. إذ الخطورة من عدم التحديد، تكمن في قراءة غير المتخصص، أو قراءة المبتدئ من النقاد والباحثين. فبعضنا التحديد من فوضى استخدام المصطلح، خاصة، ونحن نصطدم - في كل صباح - بكتاب جديد أو نظرية.

هناك معاجم كثيرة متخصصة ونوعية وعامة. تحتاج لمن يراجع فيها باستمرار ليصل الناقد والباحث إلى جزر الاستخدام وما طرأ عليه عبر الزمن، وعبر دخول المصطلح من حقل دلالي لحقل دلالي آخر. إن مشكلة المصطلح النقدي الآن هي أهم مشكلات النقد العربي تحتاج لجهود لا تنتهي حتى يستقر النقد الأدبي استقراراً نسبياً.

ويقف تعميم الأحكام عقبة في سبيل فهم خصوصية الظاهرة، وتفهم عناصرها المكونة لها. ويكون التعميم - في هذه اللحظة - أحد أسباب التناقض بين الأحكام لدى بعض الباحثين. فقد يكون الحكم العام ظالماً لبعض عناصر وظواهر تندرج تحت هذا الحكم فيصدر الباحث حكماً عاماً ثم يطلق حكماً آخر ضده - دون أن يدري - فيقع في تناقض فكري ينسف فكرته، ولا يساعده على توصيلها إلى المتلقى، أو الدفاع عنها أمامه - فيصاب بالبحث - في هذه النقطة بالقصور، وعدم الفهم. خذ مثلاً على ذلك، الكلام عن العصر المملوكي، والعثماني ووضعهما موضع العصر المنحل سياسياً، والهابط فنياً وأديباً دون النظر إلى سياق الإبداع وظروفه في هذه الآونة.

وخذ مثلاً آخر تعميم حكم أن الشعر الحديث غامض كله أو أن الشعر العمودي باهت كله. إنها نماذج تقابل بنماذج نقيضة، في تاريخ الأدب، والنقد. لهذا يتطلب البحث دقة في الصياغة، تحدد نوع الحكم من أمثال مصطلحات: الغالب على الأمر، يستثنى من ذلك .. إلخ من الصيغ التي لا تطلق الكلام على عواهنه، ولا تعطى فرصة للتناقض بين العام والخاص، أو بين الكلي والجزئي، أو بين الظاهرة وبعض تبايناتها وأشكالها المختلفة، بعض الشيء. وقد يشكك الباحث في معلومة، فيحتاج إلى مراجعة، هنا، لا بد أن يتوقف للتأكد من صحة ما يكتب، لأن التساهل يوقع الباحث في أخطاء منهجية وإجرائية، تظهره في صورة المتناقض، يؤثر على نتائج بحثه، في النهاية. ويستوجب هذا الأمر الحذر في النقل عن الآخرين، فليس الباحث معصوماً من الخطأ.

والشك البحثي، شك مؤقت، وإحرائي، لا يدوم بمجرد التثبت من حقيقة الفكرة، أو صحة المعلومة. فهو شك مسهحي، قصده الحقيقة، وليس قصده التشكيك هو لحظة وعي ومراجعة، تنفي العفلة عن الباحث، وترفع من قدر بحثه ودرسه لأنه يكون آنذاك محل ثقة الباحثين.

ويفيد الشك المسهحي كثيرا، عند البحث في المخطوطات والتراث الشفاهي، والشعبي.

وأفاد طه حسين من هذا كله، وهو يبحث في تاريخ الأدب العربي وأصوله، بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع نتائج، ودون أن نمد خط الشك إلى نهايته، فالمتشككة المتفلسفة لا يصلون إلى نتائج حاسمة، ولا يعني ذلك أن البحث مجرد أفكار تنظم وفق منهج وإجراءات فحسب، بل يرتبط البحث والدرس بمؤثرات تخص الباحث، وواقعه، ومشكلات مرحلته، فالعلم ليس انفصالا نظريا، بل هو جدل نظري مع الفكر، وجدل اجتماعي ونفسي مع الواقع. ويؤثر هذا بطبيعة الحال على أهداف البحث، وعلى توجيه نتائجه.

ورد بفضل فلاسفة مدرسة فرانكفورت في نقد المفهوم الزائف عن العلم، وهو الذي يتصور أصحابه أن العلم مجرد من القيم، ومستقل عن الاهتمامات والمصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والإيديولوجية. وقد أثر هجومهم الشديد على التصور الذي يضع العلم في برج عاجي على عدد كبير من العلماء المختصين ونبههم إلى أهمية العوامل والدوافع والمصالح التي تؤثر على نشاطهم البحثي واختيارهم للموضوعات والمشكلات، ووجهات النظر، كما تشارك في كثير من الأحيان في تحديدها".<sup>(٢٥)</sup>

## (٩)

وبعد هذه الوحدات الطويلة لمقدمة هذا الكتاب، تثار أسئلة كثيرة ومتعددة، لماذا لا نملك تاريخا كاملا لأدبنا العربي؟ لماذا لا نملك منهجاً نقدياً عربياً واصحاً حديثاً؟ وأخيراً هل هناك نظرية نقدية أو نظرية فلسفية للأدب العربي؟! وكلها

أسئلة مشروعة حاولت هذه المقدمة أن تثيرها. فبدأت بحوار الحضارات وأثره على الأنواع الأدبية في العالم، وأثر ذلك كله على النوع الأدبي العربي.

وأردفت المقدمة حديثاً عن البحث في الأدب، أو إجابة عن تساؤل عن إمكانية قيام علم لدراسة الأدب العربي - وضرورة أن يوجد - ثم أحابت عن سؤال مهم فحواه كيف نصل لهذا العلم؟ وقد أجابت هذه المقدمة بضرورة التسليح بلغة أجنبية تفتح الطريق إلى العالمية والإنسانية في النظر. وهنا نلاحظ أن نظرية الأدب في كل عصر، تحاول تفسير طبيعته وفلسفته ووظيفته وأداته ذلك أن "نظرية الأدب" هي تحويل مفهوم الأدب، ووظائفه، وأدواته، إلى صياغة نظرية، تقصد إلى بيان فلسفة الأدب في كل عصر. إذ تظهر الصياغة الفلسفية لنظرية الأدب، في أي مكان أو أي زمان. ولحظتها نستطيع التعرف على أصالة هذه النظرية أو عدم أصالتها، أو مناسبتها وعدم مناسبتها للأدب الخاص بزمان ومكان وإنسان محددين.

فقد تخرج نظرية الأدب من خلال الممارسة الأدبية والنقدية للأدباء والنقاد في عصر ما، وداخل لغة ما. وقد تخرج هذه النظرية مستعينة بما يعاصرها أو يسبقها من نظريات أدب الشعوب الأخرى، فتمزج بين الأصيل والوافد. وهذا ما حدث لنظرية الأدب العربي خلال عصوره كلها.

ونضيف إلى ذلك أن نظرية الأدب السائدة في زمان ومكان محددين، ترتبط بمنهج نقدي مناسب. وبتأريخ أدبي مناسب أيضاً. فهي (نظرية الأدب) هي علم دراسة الأدب، من زاوية محددة. وهي فكرة إبداع الأدب، ومنها يخرج تعريف الأدب، وتحديد وظيفته لمبدعه وملتقيه.

ونظرية الأدب العربي، تطورت من مفاهيم عامة ذوقية متعددة، إلى نظرية عربية أوسطية، ثم إلى نظرية عربية غربية، عبر نظريات (المحاكاة) و(التعبيرية) و(الواقعية) و(الرمزية) وغيرها.. كما أخذت الأدوات النقدية في النمو عبر التراث. وعبر ثقافة الآخر بل: عبر علوم عربية لتحليل الأسلوب والتركيب اللغوي (النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة) إلى جانب تحليل النص الأدبي (شعرا ونثرا) عبر شروط وقواعد محددة لا بد أن تتوفر ليصبح النص الأدبي معترفاً له لدى المختصين.



وهنا تبين لنا "نظرية الأدب" ماذا نبحث عنه في النص الأدبي. هل نبحث عن مكارم الأخلاق؟ أم عن جمال اللغة؟ أم عن: نفس مبدعه؟ أم عن الواقع الاجتماعي والنفسى للمبدع والمجتمع على السواء؟ أم نبحث في كل نص أدبي عن كل هذه الأشياء؟ والحق أننا نبحت الآن (عن كل هذه الصفات). ولكن تعطينا نظرية الأدب سؤالاً آخر هو: كيف يشكل النص الأدبي هذه الصفات؟! وكيف هنا سؤال عن التركيب الأسلوبى والفنى والمضمونى فى آن واحد. وهذا السؤال هو ما يصنع المنهج النقدي المناسب لدرس هذه الصفات والخصائص والإجابة عن هذه الأسئلة.

وبذلك تدرس نظرية الأدب ومنهجها المناسب: ماذا؟ ولماذا؟ وكيف؟ النص الأدبي. ولكنها تتوقف عند متى وأين لبيان العصر، والمكان اللذين شهدا ميلاد هذا النص، للتعرف على البنية الحضارية والثقافية والفنية لهذين العنصرين الزمكنيين. ولا تنفصل هنا النظرية النقدية عن تاريخ الأدب العربى. كما لا تنفصل نظرية الأدب عن مناهج النقد الأدبي وإجراءات معالجة النص الأدبي. فليس من قبيل المصادفة أن يسيطر المنهج اللغوى القديم على تحليل النص العربى وفهمه، لحظة سيادة نظرية المحاكاة على النقد والنظر النقدي. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب نظرية التحليل النفسى الفرويدى، ونظريات النفس والسلوك الأخرى على فهم النص الأدبي الرومانسى وتحليله. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب النظرية الاجتماعية بكل تجلياتها: الاجتماعية، الطبيعية، الواقعية، مع مناهج التحليل الاجتماعية بعد الثورات الفرنسية والروسية والعربية. وإن كانت تتماس مع النظر النفسى الاجتماعى طوال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولكن يتبقى - فى النهاية - حقائق جوهرية، تستمر فى الأدب ومناهج النقد والتحليل الجمالى والفنى والأدبي واللغوى وهى:

- أن النص الأدبي نص لنوى، يستخدم اللغة ويصنعها فى آن واحد.
- أن الأديب، نتاج واقعه النفسى والاجتماعى والثقافى.
- أن لكل عصر ذوقه، ونظريته، ومناهجه، تتداخل، وتتطور، وتستعار.

- أن المتلقى يساهم فى نضج النص بتكرار الكتابة، والتلقى، والنشر.  
- تداخل المعارف والعلوم فى القرن العشرين أتاح للناقد تجاوز حدود المنهج الثابت، والنص الثابت، والجنس الأدبى الثابت، ومن ثم قد أصبح قانون التغير موازياً لتوتر العصر وسرعة الاكتشاف ودقته، والرغبة فى تجاوزه إلى آفاق جديدة.  
وبعد، لقد طالت المقدمة الخاصة بهذا الكتاب، ولم يكن - هناك - مندوحة عن الخوض فى قضايا متعددة وكثيرة، تفيد الطالب والباحث على السواء. فهى قضايا تأسيسه تبين المقصود من تأليف هذا الكتاب وفق هذا المنهج ومن خلال هذه الوحدات المختارة فى الرواية والمسرح والشعر. إذ تحمل كل وحدة كبيرة وحدات أصغر رتبت لتعالج مجمل الوحدة.  
فإن هذه المقدمة جزء جوهري من الكتاب لم أشأ أن أميزها فى فصل، لأنها رؤية عامة لمادة الكتاب ومنهجه. ومحاولة لطرح الأسئلة ومساعدة القارئ على الإجابة.  
وأرجو أن تحظى هذه المقدمة برؤية أخرى تضيف إليها ما تراه مناسباً من مناهج النقد ومذاهبه ونظرياته، وهى علوم تحتاج إلى متابعة تستوعب الإضافات الدائمة - عليها - والتطوير المستمر لها. فالعلوم تنقسم ليخرج منها علوم جديدة، لا تلبث أن ينمو هو الآخر وينقسم .. وهكذا.

الهرم فى مارس ١٩٩٨

د. مدحت الجيار

## إحالات

- 1- Petit Larousse, illustre, 1982, p. 1003.
- 2- The Lexicon Webster dictionary, p. II, p.p. 1016 - 1017.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، ج٦، مادة (نصص). ص ٤٤٤١ - ٤٤٤٢.
- ٤- المصدر السابق، ج٦، مادة نهج.
- 5- Petit Larousse, p. 632.
- 6- The Lexicon Webster dictionary p. I, p.p. 600.
- ٧- برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ص ٢٦٠، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٢م.
- ٨- جوزيف ميشال شريم، منهجية الترجمة التطبيقية، ص ٤١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢م.
- ٩- نفسه.
- ١٠- جورج تايلور، عقول المستقبل، ترجمة لطفى فطيم، ص ٦، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥م.
- ١١- تراجع مادة "TRANS" ومشتقاتها في القواميس الإنجليزية، وانظر في هذا على أقل تقدير، قاموس المورد (إنجليزي - عربي) تأليف: منير البعلبكي، بيروت، ١٩٨٢م.
- ١٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة (رج م)، طبعة دار المعارف ١٩٨٣م.
- ١٣- الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص ٥١، ص ٥٢.
- 14- Georges Mounin, Les Proplemes theoriques de la Traduction, Xeditions, Gallimard, 1963.
- ١٥- استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ص ٣٢، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
- ١٦- المرجع السابق ص ٥٧.

- ١٧- المرجع السابق ص ٥٥.
- ١٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٩. دار الثقافة للطباعة والنشر.  
القاهرة، ط ٢، ١٩٧٦ م.
- 19- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex.  
Preminger editor Frank J. Warnke and O.B.  
Hardison J.K. Princeton University Press, 1965.
- ٢٠- مجلة مجمع اللغة العربية، منصور فهمي، مقال الأضداد، ج ٢ ص ٢٣٧.
- ٢١- مجلة مجمع اللغة العربية، علي الجارم، مقال الترادف، ج ١، ص ٣٢٧.
- ٢٢- روبرت شولز، البنيوية الأدبية، ص ١٤٧.
- ٢٣- المرجع السابق، ص ١٦٧.
- ٢٤- صدور نور الدين، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٤،  
ص ١٤.
- ٢٥- عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب -  
جامعة الكويت، (١٣) الرسالة (٨٨) ١٩٩٣/٩٢. ص ٤٨.

# الوحدة الأولى الرواية

بحوث ودراسات في النقد النظرى والتطبيقى

- تقديم حول موضوع دراسة الرواية
- البنيوية التوليدية: رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي.
- العيب والحرام وقهر الضرورة.
- الرواية المصرية ومحكمة التاريخ:
- قراءة في رواية ١٩٥٢ لجميل عطية إبراهيم.
- استحضار التاريخ ونقد الواقع:
- قراءة في رواية عاليها سافلها لسعيد سالم.
- ثلاثية القهر.
- دراسة في الروية المعاصرة من خلال موضوع القهر.
- قائمة المصادر والمراجع.

تقديم

حول موضوع دراسة الرواية

**البنوية التوليدية**  
**رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي**



يقوم هذا البحث على دراسة البنيوية التوليدية، كنظرية تعطى لنا منهجا لدراسة النص الأدبي من خلال وجهتين: الأولى: داخلية تراعى العلاقات والأنظمة والعلامات فى النص الأدبي. والثانية: خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التى تولد عنها النص الأدبي. وبذلك تمثل البنيوية التوليدية عيوب التركيز على مفهوم الإنعكاس الآلى. كما تتلافى عيوب النظريات الشكلية التى تفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والنفسية.

وتظهر نظرية التوليدية الجولدمانية على أنها نظرية معتدلة متوازنة، استطاعت أن تتمكن من النص دون أن تستغنى عن الإيديولوجيا أو علم الجمال فى الوقت نفسه. وقد وضع هذا التوازن فى استفادة جولدمان من أستاذية جورج لوكاش، وميخائيل باختين بخاصة. إذ أخذ منهما ما يدعم فكره الماركسى المتقدم غير الآلى وغير الدوجماتيقي - بالضبط - كما أخذ عن ماركس وهيجل وفرويد ويان وأدلر وجيرار وغيرهم، دون أن يفقد استقلاله، وقدرته على بيان خصوصيته.

ولم يقصر جولدمان فى دراساته المتعددة فى فرع من فروع اهتماماته النظرية أو التطبيقية. فمن حيث النظرية: اهتم جولدمان بكانط، وهيجل، مثلما اهتم بالبنى الذهنية، والإبداع الثقافى والعلوم الإنسانية، ومن حيث التطبيق، فقد طبق نظريته ومنهجه على نصوص كاملة لرأسين ومالرو وناتالى ساروت، وآلان روب جرييه. وكانت مقولة "رؤية العالم" ممثلة لجوهر هذه النظرية، فقد استقطبت بقية عناصر النص الأدبي، وعناصر التحليل والتفسير النقديين. وبذلك كانت تعبيراً عن رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي، وللمسرحية والرواية بخاصة. وقد مكن هذا المنهج صاحبه من النظر إلى مستقبل النص والمبدع والواقع والمتلقى - على السواء - مثلما مكنه من النظر إلى الماضى والحاضر. وقد حاصر كل هذه الأزمنة برؤية اجتماعية كلية تلافت عيوب النظرة الواحدية إلى الزمن أو النص أو الواقع. وتلافت عيوب نظرية علم النفس السائدة فى عصره (فرويد وتلاميذه) رغم أنها تكوينية توليدية.

ويهدف هذا البحث إلى بيان هذا الموقف النقدي الاجتماعي المتوازن في النظر إلى النص الأدبي كما يراه لوسيان جولدمان. وقد وضع البحث رؤية جولدمان في وحدات متتالية تكشف باختصار عن حدود نظريته ومنهجه. ثم جعل من هذه النظرية منهجا للتعامل مع النص الروائي العربي، إذ طبق على موضوع روائي هو القهر في الرواية المصرية المعاصرة عند مجموعة من الكتاب مثل يوسف إدريس، وجميل عطية إبراهيم، وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم. كذلك طوع البحث هذا المنهج للنص العربي لتفادي بعض الإجراءات التي بنيت على النصوص الفرنسية عند معالجة جولدمان التطبيقية لهذا المنهج.

## ( ١ )

الرواية نوع أدبي متميز .. تمتد صلته بما يسبقه من الأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة والسيرة والحكاية. فهي سرد خاص نشأ بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الأوروبي. ولذلك تحمل الرواية خصائص تحديثية من النوع السردى السابق لها. إذا تأخذ منه خصائص السرد العامة كوجود حدث، يحققه إنسان في زمان ومكان محددين. أي أخذ الشخصية والزمان والمكان والفعل الدرامي عبر تقنيات تخص فن الرواية الحديثة، تختلف باختلاف الزمان والمكان والكتاب، ونوع المجتمع والطبقة الاجتماعية التي يتوجه لها الكاتب أو ينتمي إليها.

وتتداخل - بالتالي - هذه الشروط الموروثة - بعد أن تقيّد بخصوصية الشخصية المعالجة، وتحديد الزمان والمكان، بعد أن كانت هذه العناصر مطلقة (متأثرة بمثيلاتها في الملحمة والسيرة والأسطورة والمسرحية) - بغيرها من الشروط الخاصة لكل شخصية ولكل زمان ولكل مكان على حدة.

ويتواصل مع هذه الحقيقة التغير الحضاري الذي نقل الحضارة الأوروبية (وريثة حضارة اليونان والرومان) بعد قيام عصر النهضة الأوروبية، وتحديث المجتمع الأوروبي - عبر الصناعة - وعبر بروز دور الفرد، وخصوصيته، وهي خصوصية تتوازي

مع خصوصية الطبقة البورجوازية. بأحلامها الجديدة، وبروز دور الفرد العادى فى المجتمع الرأسمالى والصناعى فيما بعد.

وساعد ذلك كله، تحول اللهجات الخاصة بكل كيان أوروبى، إلى لغة مستقلة عن اللغة اللاتينية الأم، والتي تأكدت بعد ذلك بنشوء القوميات والحدود السياسية. وبزوغ نجم الدولة الحديثة وما تقوم عليه، من مؤسسات تدير الحياة فى كل مناحيها، وفق نظام يسمح بسيولة التعامل بين الأفراد والمؤسسات فى الداخل والخارج. على السواء. فسهولة التعامل تضمن لنظام الدول الحديثة، سهولة الحصول على المواد الخام، وتصريف المنتوجات، وحمايتها. كما تضمن لها دوراً حضارياً وثقافياً يمكن أن يساعدها فى الهيمنة الفكرية والاقتصادية.

ولهذا نشأت الرواية كفن للحضارة الصناعية الرأسمالية الجديدة، بعد أن كانت الملحمة والسيرة (والأسطورة) فنون المجتمع الإقطاعى الزراعى الذى يقوم فيه (الغيب) بكل تجلياته، بالدور الأساسى فى نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعى وحمايته بل تسييره، فى جميع مؤسساته. "مع التنويه بأن إستخدامنا مصطلح "الرواية" لم يترسخ تماماً إلا فى نهاية القرن الثامن عشر".<sup>(١)</sup> ولا ننسى هنا أن الروايات الرومانسية، والقصص الخيالى الرومانسى كانت البداية فى استقلال هذا الفن عن الأجناس الأدبية الإنسانية الموروثة من الآداب القديمة التى استمرت حتى هذا التاريخ.

ونضيف - هنا - أن نهاية القرن الثامن عشر بداية القرن التاسع عشر قد شهدتا اتجاهين متوازيين خدما الرواية الحديثة. فقد اعترفت الأكاديمية الفرنسية لأول مرة بمصطلح "الرومانسية" كمذهب أدبى وأسلوب تناول. وتوازى ذلك مع ظهور أول دراسة جادة عن الرواية بوصفها رواية واقعية تعبر عن المجتمع، "وهى دراسة مدام دى ستايل والتى عنوانها "دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" ١٨٠٠ م.."<sup>(٢)</sup> وهو العام نفسه الذى صدرت فيه أغانى "وردز وورث" والتى أشار فى مقدمتها إلى ضرورة استخدام لغة الإنسان فى الحياة، والعودة لكل ما هو طبيعى وتلقائى.

الأمر الذي خدم الاتجاه الواقعي - فيما بعد - إذ أخذت الرواية في القرن التاسع عشر تتلمس نقد الطبقات البورجوازية، ونقد الواقع الاجتماعي داخل هذه الطبقة وخارجها.

وهنا يتجادل الموروث والأصيل لخلق الخصوصية الحديثة في التشكيل الروائي. أي حياة الفرد (الخاص) عبر حياة الواقع (العام). الأمر الذي يفرض تعديلا في التوجهات الروائية للكاتب، والتوجهات النقدية للناقد، وهو يتعامل مع الجنس الأدبي الروائي الحديث. ونشير في هذا السياق إلى أن تغير فلسفة العصر، وروح الحضارة وتجلياته قد أثر في بزوغ الشكل الروائي الحديث المناسب لكل عصر، ولكل مجتمع على حدة. إذ يتجادل الوعي الفردي مع الوعي الجماعي (الاجتماعي) مثلما يتجادل الشكل الروائي الحديث مع الأشكال السردية الموروثة. وهذا ما حدث - بالفعل - في تاريخنا الأدبي العربي، مثلما حدث في التاريخ الأدبي العربي من قبل.

ويؤخذ في الحسبان أن الأشكال الملحمية والسيرية الغربية، قد وجدت متلقيها قبل أشكالنا الملحمية السيرية والشعبية الحكائية والدرامية فيما بعد. إذ يجب ألا ننفل البعد التاريخي لهذه الأنواع السردية في هاتين الحضارتين. كما لا ننفل كيفية بزوغ فنون الرواية والقص والمسرح في حضارتنا الحديثة، والتي تأثرت - بشكل واضح - الأشكال القديمة والحديثة الأوروبية من ناحية، والأشكال العربية القديمة في الوقت نفسه.

وجدير بالذكر هنا، أن الشكل الروائي، وهو شكل جديد، أخذ سمة واقعية (شكلية - طبيعية) وهو يتميز عن الأشكال الموروثة (عن اليونان والرومان) ثم أصبحت هذه الواقعية سمة تمايز وتطوير في الوقت نفسه. (ولا ضرر من أن يكون النتاج الأولى للرواية في إنجلترا أسبق من فرنسا) وكانت - لذلك - دراسة مدام دي ستايل - وغيرها - مع بزوغ المنهج الاجتماعي في دراسة الرواية، وهو المنهج الذي سيستفيد من كل الاتجاهات الاجتماعية في تفسير الظواهر الاجتماعية والأدبية والروائية بخاصة. كما أن الواقعية الشكلية (الطبيعية) سوف تتطور مع بزوغ نجم

الإنسان العادى فى القرن العشرين، ومع ظهور الفلسفة الاشتراكية، وقيام الثورة الاشتراكية الروسية، ثم مع زيادة رقعة الاتجاه الواقعى والاجتماعى فى أوروبا خلال هذا الوقت نفسه. وهى الاتجاهات التى أخذت شكلها المنهجى المنظم والإيديولوجى الواضح عند جورج لوكاتش، وباختين، ولوسيان جولدمان، مع فوارق منهجية واضحة عبر تتبع الإضافات التى أضافها السابق إلى اللاحق له.

فقد تبنى جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) نظرية الانعكاس، وطبقها كما فهمها على الرواية بشكل عام، وعلى الرواية الأوروبية بشكل خاص. وقد فهم لوكاتش الانعكاس على أنه، انعكاس نموذجى وصحيح فى الفن والأدب. وأوضح دور المبادرة الفردية فى قهر الضرورة. ولهذا تعرض لسلبية البطل وإيجابيته، ونمذجته. وانبثق ذلك كله من أن "صراع الأفراد لا يستمد موضوعيته وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجى والصحيح فى الشخصيات والمصائر، للمسائل المركزية لصراع الطبقات"<sup>(٣)</sup> فى كل مجتمع أو واقع محدد له خصوصيته.

وبذلك يكون هدفه بيان أطراف الصراع الطبقي، للتأكيد على أهمية طبقة، وأهمية شخصية ما، تتحول إلى ممثل لصورة الصراع فى عصرها. وكما يقول لوكاتش "فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجاً بالنسبة إلى وضع المجتمع فى عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنساناً يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ويصلح - فى الوقت نفسه - فى ماهيته كما فى مصيره، لأن يظهر بمظهر إيجابى، ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة"<sup>(٤)</sup> أى أن الفكر الذى يؤمن بأن فهم الإنسان والأفراد لا يمكن بمعزل عن حياتهم ووجودهم الاجتماعى والسياسى الاقتصادى هو البطل الحقيقى الذى يحدد فاعلية الفرد فى الجماعة، إلى جانب تحديد مصير سلوكه، وهزيمة إرادته أو انتصارها.

ولقد "طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويراً ينطوى على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيكلى مع الفكر الماركسى، إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاساً لنسق يتكشف تدريجياً، وذهب إلى أن العمل الأدبى الواقعى لا بد أن يكشف عن نمط التناقضات الذى يكمن من وراء نمط اجتماعى معين، وظلت

نظرت .. فى إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع".<sup>(٥)</sup> وقد أثرت فى معاصريه كما حفرت لنفسها طريقاً فيمن جاء بعده من النقاد الماركسيين. وبذلك فالنموذج الأدبي، أو النص الأدبي بعامة "شبيه من حيث بنيتيه بآلية/ العالم. ولا يكون فى هذه الحالة مجرد قول عن العالم. بل إنه يأخذ وضعاً بالنسبة للعالم. وهو ككل نموذج يدخل فى تناسب مع الأصل، متطلباً أن يكون الموقف المتخذ منه مثل الموقف المتخذ من الأصل .."<sup>(٦)</sup> أو من النص الأدبي - فى أى من أشكاله - كما أوضح لوكاتش من قبل.

وواضح أن تغيير العالم وتغيير الوجود الاجتماعى وأشكاله، وراء هذا الانعكاس النموذجى الصحيح لدى لوكاتش، وبذلك يظل النص فى صراع مع الأصل أى مع الواقع النفسى والاجتماعى المنعكس عنه. ولكن يظل للنص الأدبي خصوصيته، وللأديب وضع متميز؛ الأول فى لغته وتشكيله، والثانى فى رؤيته للعالم والذات.

وقد أكمل ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) رؤية لوكاتش للرواية وأوضح "أن الرواية هى النوع الأدبي الوحيد الذى ما زال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسى وبعمق ودقة وسرعة تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع - وحده - أن يفهم ظاهرة الصيرورة وأصبحت الرواية هى البطل الأساسى للدراما التى يبرزها الطور الأدبي فى العصر الجديد".<sup>(٧)</sup>

وبذلك يصبح الانعكاس متعدد الجوانب والأشكال والكيفيات، ويكون الواقع - فى هذا الانعكاس - قيد التشكل - أيضاً - بما يثور فيه من صراع الطبقات والأفراد. ونسير هنا لضرورة فهم خصوصية (النص الأدبي أو الرواية) من خلال خصوصية الأشكال والأساليب والرؤية الخاصة للعالم. إذ "يربط باختين الدلالات واللغة بالمجتمع، دون إغفال المبدع الذى لجأ إلى هذا النوع دون غيره من الدلالات واللغة. فلا يمكن - فى رأيه - أن يتحقق الوعى الذاتى، إلا من خلال الوعى الجماعى. ولقد سبق للوكاتش أن ركز على هذين النوعين من الوعى. وحذا حذوه أحد أبرز تلاميذه، وهو لوسيان جولدمان".<sup>(٨)</sup>

ويرى باختين أن جوهر النص الروائي يكمن في (الزمان) أى مزيج الزمان والمكان اللذين يتحرك خلالهما السلوك الإنساني، والطبقات الاجتماعية، بل النص كله. إذ "يحدد الزمان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي. ولهذا السبب ينطوى الزمان - في المؤلف دائماً - على لحظة تقييمية، لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي، إلا في التحليل المجرد. ذلك أن كل التجديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا تنفصل أحدهما عن الأخرى. وهى دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية"<sup>(١٩)</sup> أى أن صورة الإنسان فى الرواية هى زمكانية بصورة عامة. وهى صورة وصفها لوكاتش من قبل بأنها الانعكاس النموذجى الصحيح فى كل عناصر تشكيل النص والرؤية والوعى.

### ( ٣ )

إن الحياة الحافلة للوسيان جولدمان فيما بين (١٩١٣ - ١٩٧٠) قد أثمرت نتاجاً فلسفياً واجتماعياً ونقدياً، جعل من كتابات جولدمان مجتمعة مدرسة أو اتجاهها فى التفسير الاجتماعى للنص الأدبى<sup>(٢٠)</sup>، ولكنه تفسير خاص ومتميز، استطاع أن يوازن فيه بين (الفردى والجماعى)، وبين (الذاتى والموضوعى). بل آمن فيه بأن التحليل الاجتماعى للنص الأدبى وللظواهر الأدبية - بالضرورة - يعالج القيمة الفنية والجمالية إلى جانب المضمون والمحتوى - وهو على الرغم من انطلاقه من المادية الجدلية وتطبيقاتها فى السياسة والاقتصاد والعلوم (انجلز، ماركس، لينين، تروتسكى) إلا أنه وضع ضوابط وشروطاً تحتفظ للنص الأدبى بقيمه الاجتماعية والتاريخية، والفنية والجمالية فى الآن نفسه محققاً - ولأول مرة - التوازن بين الاتجاهات الشكلية التى تفتقد التحليل الاجتماعى والمضمونى، وبين الاتجاهات المضمونية الاجتماعية والنفسية التى تهمل الشكل الفنى.

ويتضح هذا الأمر من التسلسل التاريخى لأعمال لوسيان جولدمان، وما تطرحه من مضامين ووجهات نظر فلسفية ونقدية وسياسية، تبدأ منذ عام (١٩٤٨) ببحثه عن "مدخل إلى فلسفة كانط" مروراً بـ "العلوم الإنسانية والفلسفة" عام ١٩٥٢،

ثم دراسته عن أعمال راسين فى "الإله الخفى" عام ١٩٥٦، و"أبحاث جدلية" عام ١٩٥٩، ثم "من أجل علم اجتماع للرواية" عام ١٩٦٤، وأخيرا وفى عام موته (١٩٧٠) يترك لنا بحثيه "البنيات الذهنية والإبداع الثقافى" والماركسية والعلوم الإنسانية" وهما بحثان فى كيفية أن يتوجه السلوك والفكر الغربى إلى تبنى "الاشتراكية. وقد كان ذلك أحد ردود الأفعال لثورة الطلاب والطلّاع فى "باريس" عام ١٩٦٨ والتي أدت إلى مراجعة النفس فى فرنسا مما أثمر تغييرا سياسيا ضخما فى فرنسا بدا باستقالة (شارل دو جول).

ووأضح أن اهتمام (جولدمان) قد نشأ مع فلسفة كانط، مختلطة بالعلوم الإنسانية، والفلسفة الماركسية لتصل فى النهاية إلى دراسة البنيات الذهنية والإبداع الثقافى، والماركسية وموقفها من العلوم الإنسانية. بينما انصرف الجزء المهم الخاص بالنص الأدبى والظواهر الأدبية إلى كتابيه المهمين "الإله الخفى" فى مسرح راسين، و"من أجل سوسولوجيا للرواية"، وهما بحثان يتوسطان نتاجه كله فيما بين (١٩٥٦ - ١٩٦٤) حتى أننا نلاحظ على نتاج "جولدمان" أنه يبدأ وينتهى بالقضايا نفسها، ولكن مرة - فى البداية - من خلال فلسفة كانط، ودراسة العلوم الإنسانية وصلتها بالفلسفة بشكل عام. ثم مرة فى النهاية - حين تلتئم الخيوط كلها فى رأسه - فى دراسة البنيات الذهنية وصلتها بالإبداع الثقافى، فختم الرحلة بتغليب الفلسفة الماركسية ودراسة علاقتها بالعلوم الإنسانية والمشاركة فى حركة التغيير الثقافى فى العالم آنذاك.

ولهذا يقع التطبيق النقدى فى المسرح "الراسينى" وروايات "مالرو" حيث تتبع فى الأولى العلاقة بين رؤية العالم وبين أمراء البلاط وعلاقتهم باختفاء الإله أو تخلق الإله عن أنصاره فى الكنيسة. كما تتبع فى الثانية تطور رؤيا العالم فى أعمال مالرو الروائية العشرة، محلا العلاقة بين تطور رؤيا العالم عند الكاتب وتطورها عند الشخصيات الروائية وتطورها فى استخدام الأدوات الفنية والسياقات الاجتماعية والسياسية التى كتبت فيها هذه الروايات.



ونذكر - فى هذا السياق - أن مجموعة كتابات جورج لوكاتش عن الرواية كانت مع كتابات باختين رافدا ضخما لتحليلات جولدمان للرواية، فلقد تأثر جولدمان بهما فى تحليلاته الفنية والاجتماعية للرواية، وكان التأثير الواضح لبعض كتب لوكاتش المهمة مثل "الروح والأشكال ١٩١١"، "نظرية الرواية ١٩٢٠"، "التاريخ والوعى الطبقي ١٩٢٣"، "توماس مان ١٩٤٨"، "بالزك والواقعية النقدية ١٩٥٢"، "الرواية التاريخية ١٩٥٥". وواضح من تواريخ نشرها أنها أمدت جولدمان بمادة التحليل الروائية، ومنهج التحليل ووجهة النظر النقدية الواقعية فى توقيت مهم فى إنتاج ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) وياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢).

ويعنى هذا أن تطبيقات جولدمان على مآسى راسين يختلف عن تطبيقاته على "مالرو" بالذات، إذ ناقش من خلاله موقف التحول من المجتمعات القيصرية فى روسيا والإمبراطورية فى الصين، إلى الاشتراكية. ودرس من خلال الروايات موقف الخارجين على النص الحرفى وعلاقتهم بالأمية والثورية المتجددة فى العالم والموقف الحزبى الملتزم.

ونستطيع القول هنا إن لوسيان جولدمان كان تلميذا لكل النتائج التى أفرزتها المادية الجدلية، والخارجين على بعض تجلياتها فى الوقت نفسه. ولذلك كانت القضايا التى اهتم بها "جولدمان" مزيجاً من كل هذه الحقول الفلسفية والعلمية والمادية والنقدية والجمالية والأدبية. ومن ثم حاول أن يضع لنفسه نظرية خاصة هى "البنوية التكوينية أو التوليدية" ليتلافى أخطاء "الانغلاق على تحليل شكل البنية وأنساقها" من ناحية البنيويين الشكليين، أو النظر الجمالى المحض للنصوص الأدبية. فكان التلاحم بين البنية والمادية والجدلية والجمال والواقع فى النظر إلى النص الأدبى ليكون "البنوية التكوينية أو التوليدية" التى قد توحى بتناقض شكلى فى عنوانها.

ومن هنا كانت المصطلحات المهمة: رؤيا العالم، البنية الدلالية، الإنتاج الدلالي، الوعى الإمبريقي، الوعى الممكن، الوعى الجمعى، القيمة .. إلخ. مصطلحات تنتمى إلى حقول معرفية متعددة يمكن أن تجدها فى مؤلفات ماركس

ولوكاتش، وباختين بالتحديد، فهي مفردات متميزة في مؤلفات هؤلاء، ومن هنا اتهم الشكليون، والماركسيون الدوجمائيون لوسيان جولدمان بالتحريفية والتلفيق.

#### ( ٤ )

والبنوية التوليدية (التكوينية) نظرية للنظر إلى النصوص والظواهر بقصد تحليلها وتفسيرها من داخلها، وربطها ببنيات أكبر منها تولدت عنها، أو تكونت بالجدل معها. ومن هنا تصبح "البنوية التوليدية منهجا جدليا في دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع. وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع".<sup>(١١)</sup> وهكذا حتى نصل إلى البنية الأم أو المركز التكويني الذى يكشف جوهر العلاقة بين النص والبنى التى تقع خارجه.

ولقد استفاد لوسيان جولدمان من النظرية الماركسية التى تربط بين السلوك الإنسانى والبنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المحيطة به. كما استفاد من تطبيقات النقاد الماركسيين قبله وعلى رأسهم جورج لوكاتش وميخائيل باختين. ولكنه حدد نظره منذ البداية بأن "المبدأ العيني لكل بحث سوسولوجى وتكوين (توليدى) يقتضى أن يحلل، حسب الإمكان، مضمون وبنية كتابات كل كاتب فى تسلسلها التاريخى ..".<sup>(١٢)</sup> وهو - بذلك - لا يقف عند تحليل المضمون فقط بل يحلل التشكيل الجمالى للنص ليتعرف على التقنيات والأساليب التى وظفها الكاتب لتشكيل عمله.

ويعنى هذا أن لوسيان جولدمان قد أكمل ما أحس به الشكليون والبنويون الشكليون، من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الحسبان فإن "ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الاعتبار قد أنتج - قبل أن تنتهى الحركة الشكلية حوالى ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمى لتوجهاتها - بعضا من أفضل أعمال هذه

الفترة خصوصا كتابات مدرسة باختين التي وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا ثمرا .."<sup>(١٢)</sup> وهو رافد مهم من روافد النظرية التوليدية عند جولدمان.

وكما أفاد من مدرسة باختين بهذه المقولة المهمة بالربط بين نتائج الدراسات الشكلية والنظر المادى الماركسى للظواهر، استمد من فكر لوكاتش حقائق محددة دخلت إلى نظريته التوليدية "فإن جولدمان التقى معه فى عدد من النقاط الأساسية: تذكر منها: المقولات التالية: مقولات كونت أسسا جوهرية فى نظرية جولدمان، صدر عنها نقده للرواية وللنصوص الأدبية الأخرى. ويضيف جولدمان "لقد قادتنا دراسة نظرية الرواية، وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسولوجية تبدو لنا هامة بوجه خاص، وانطلاقا منها تطورت أبحاثنا اللاحقة .."<sup>(١٣)</sup>

ويعنى هذا أن جولدمان لم يبدأ من فراغ بل استفاد من نقاد الماركسية والشكلية والبنوية على السواء. وهذا ما دعا بعض الماركسيين المتشددين لاتهامه بالتحريفية"<sup>(١٤)</sup> فى حين يعلن جولدمان فى كل مناسبة أنه تلميذ وفى لهيجل وماركس ولوكاتش الشاب وباختين وجيرار.

## ( ٥ )

"رؤية العالم" هى الصيغة التى تستقطب إليها بقية عناصر التحليل لدى لوسيان جولدمان، إذ إن الوعى بالذات أو بالواقع أو بالكتابة ينمو من مجرد وعى حر إلى وعى له ملامح وحدود عن النظر إلى الذات أو العالم أو النص الأدبى. ويمكنه تفسير هذه العناصر جميعاً من خلال سياق جماعى واجتماعى تاريخى. "إذ عندما يصل الوعى الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلى، تصنع وحدة كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التى تواجهها الطبقة، وكيفية حلها. وعندما تزداد جرعة التلاحم شمولاً لتصنع بنية أوسع من التصورات الاجتماعية والكونية فى آن - عندما يحدث ذلك - يصبح الوعى الممكن "رؤية للعالم .."<sup>(١٥)</sup> وتكون قادرة على تشكيل العالم والذات والنص كما تكون قادرة على التحليل والتفسير والتقييم والتقويم فى الوقت نفسه.

وبهذا تكون رؤية العالم عند جولدمان (مفتاحاً) للنص كله، إذ من خلال عناصر ومكونات الرؤية تتفسر أدوات تشكيل النص ومكونات موقف المبدع في الوقت نفسه، وبذلك تتساق العناصر المكونة للنص أو للنصوص في تراتبها التاريخي، مع خصائص الرؤية، وهي رؤية اجتماعية/ جماعية. وإن كانت بصياغة فرد يتميز بقدرة خاصة تنوب عن الجماعة في الصياغة والتشكيل والتحليل والتفسير والتأويل. ولا بد أن نذكر هنا أن مقولة رؤية العالم، بالخصائص التي عرضنا لها آنفاً، كانت وسيلة الخروج من آلية نظرية الانعكاس، حيث إنه "فيما يتعلق بالنظرية الماركسية: كان لجوء لوسيان جولدمان، على غرار لوكاتش، إلى استخدام مفهوم النظرة (الرؤية) إلى العالم - وهو مفهوم مثالي أصلاً- وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس"<sup>(18)</sup> وبالتالي تحتاج رؤية العالم إلى حركة مكوكية بين النص وخارجه وداخله، لدرس النص من داخل علاقاته كتحليل، ثم بين النص وخارجه لدراسته كتفسير وتأويل.

وبذلك يتحول النص إلى "بنية دالة" لا بد أن تكون متماسكة تمثل مصالح طبقة ذات أيديولوجيا واضحة، وهنا تفهم العناصر المكونة داخل النص الكلي. أي أن رؤية العالم ستملك القدرة على جذب كل العناصر لمركز دلالي يخلق مجموعة من الأنساق والأنظمة. وهنا يعيد الناقد ترتيب التصورات والعناصر والأنساق، ومن خلال رؤية العالم الخاصة به لتلتقى رؤيتان للعالم، رؤية المبدع مع رؤية الناقد (والمتلقى كذلك) بعد خروج النص من يد صاحبه.

ولا شك في أن هذه الخطوة - رؤية العالم - قد أفادت النص الأدبي، وجعلته نتاجاً جمعياً يصوغه فرد نيابة عن الجماعة. كذلك أفادت المبدع، إذ أحضرته إلى الساحة النقدية بعد أن غيبته الواقعية حين أهملت البعد الفردي والنفسي لدى المبدع. وتلافياً للتركيز على الذات المبدعة في النظرية والإبداع الرومانسيين، إذ أحضرته بعد أن أعلنت البنيوية الشكلية "موت المؤلف" على لسان بعض نقادها مثل رولان بارت.

ونتوقف هنا عند رؤية العالم التي يستخرجها الناقد من النص كعنصر جوهري ومهيمن على تشكيل عناصر النص الأدبي. ذلك أن "جولدمان" يتعقب أعمال الكاتب كلها ليخرج إلى رؤية الكاتب التي تنسحب على مجمل أعماله. ونجد أنفسنا - كناقاد في هذه الحالة - وقد وقفنا حائرين أمام البنيات الصغرى أو البنيات المفردة التي يمكن ألا تتجلى فيها رؤية العالم الخاصة بالكاتب مبلورة واضحة بسبب قصور في الكاتب نفسه.

فالكاتب يتطور وينضج. وقد تأخذ رؤية العالم لديه، عدة مراحل حتى تنضج وتتلور. ونجد أنفسنا وقد وقفنا وقفة جزئية عند بعض الأعمال، معلقين الحكم على النص، وفي هذه الحالة سنرصد رؤية الكاتب، أي رؤيته للعالم مشوشة أو غير ناضجة. ولكننا في هذه الحالة لن نربط بين درجة تلاحم رؤية العالم وبين مدى نجاح الكاتب في توظيف أدواته التشكيلية، واللغوية والفنية بخاصة.

ويعنى هذا أن رؤية العالم تجعل من الواقع خارج النص، وتكوين الكاتب، إطارا مرجعيا. وبهذا تدخل قوانين الواقع وقوانين النفس كعناصر مفسرة ومؤولة للحقيقة الأدبية أو حقيقة النص. وهي - في الوقت نفسه - تدخل قوانين علم اللغة وعلم العلامة لتحليل كفيات النص. وبذلك تتدخل - رؤية العالم في - علوم كثيرة تمثل - في النهاية - مزيجاً من أدوات التحليل والتفسير. وبذلك تتماس البنيوية التكوينية (التوليدية) مع كثير من علوم العصر المتقدمة، إلى جانب مناهج النقد الأدبي، والتحليل الاجتماعي والنفسى للأدب. وبهذا تصبح هذه البنيوية الجولدمانية إطارا مهما للمعرفة، وواحدة من مدارس النقد السياقي. كما تتلاحم هذه النظرية - وهذا المنهج - مع مثيله في علم اللغة أعنى توليدية تشومسكي الذي يبحث البنية العميقة والبنية السطحية في النص، ليدلل بالبنية السطحية (التراكيب) على مكونات واتجاهات البنية العميقة.

وهذا أمر شبيه بتحليل جولدمان للبنية الدالة مستعينا برؤية العالم لدى الكاتب. إذ تدرس البنيوية التكوينية "ال: إيديولوجيا" دون خوف من الوقوع في أسر ماركس، وبناء على فكرة جولدمان حول تشيؤ - العالم الاقتصادي - نستطيع

دراسة النص الأدبي من خلال قوانين هذا التشيؤ مع الأخذ في الاعتبار. بأن  
ماركس لم يقل إن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد في تفسير حركة الإنسان  
والمجتمعات، بل آثر أن يكون العامل الاقتصادي، العامل الحاسم، ليسمح بمجموعة  
من العوامل الأخرى في تفسير السلوك والحركة الاجتماعية للفرد والجماعة.

"فمن الملاحظ أولاً أن الفن يتأثر بقوى أخرى في المجتمع غير العامل  
الاقتصادي. فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظريته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة،  
ومستويات الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة - كل هذه العوامل وكثير  
غيرها يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالي على أعماله. ولكن الأهم من ذلك  
أن أهم العوامل التي تجعل العمل الفني على ما هو عليه هي عوامل تنتمي إلى  
مجال الفنون الجميلة وحدها".<sup>(١٩)</sup> وما ينطبق على العمل الفني - في هذه الحالة -  
ينطبق على النص الأدبي. لأنه يخرج من هذه الظروف، ويخضع للتفسير نفسه.

وقد راعى جولدمان ألا يكون التفسير الاقتصادي هو العامل الوحيد في  
تفسير رؤية العالم أو النص الأدبي تأسياً بماركس. ذلك أن "الأدب (الرواية، الشعر،  
إلخ) هو تصور الأديب للواقع وليس وصفاً علمياً له بالضرورة. وهذا ما سعى إليه  
جولدمان في محاولته السسيولوجية لفهم الرواية. فالعلاقة النظرية في منهجه بين  
البنى الأدبية والبنى الاجتماعية كان على حساب العلاقات الواقعية الحياتية بين  
القارئ ومضمون العمل الأدبي".<sup>(٢٠)</sup>

وبذلك تكون العلاقة القائمة بين الوعي وبين التشكيل الجمالي غير آلية،  
بل علاقة نسبية قد تطرد في نص أدبي، وقد تنحرف في علاقة أخرى بين النص  
ووعي صاحبه. ولكن رؤية العالم المتلاحمة الواعية تفضي بالوعي الممكن إلى حالة  
متميزة من الرؤية الفنية أو الجمالية. وبذلك تقوم بدور معرفي. ينقل الخبرات  
والمعارف الخاصة للمبدع - على اختلاف أنواعها ودرجاتها - إلى المتلقى، فيزداد  
وعيه، وينقل من درجة لأخرى، يرى فيها العالم أكثر كثافة وتبلوراً. ويصبح لرؤية  
العالم وظيفة في كلا الاتجاهين الفني والاجتماعي النفسي على السواء. فهي نوع من  
الأدوات المولدة للمعرفة والوعي والمتعة على السواء.

وتكشف فى الوقت نفسه عن تأثير الأطر المحيطة بالمبدع والنص كليهما. كما تكشف رؤية العالم - أيضاً - أن هناك وعياً جماعياً يساعد فى فهم "الشفرة" اللغوية والفنية والجمالية، الكامنة فى النص، فى مبناء العميق، وفى بنيته الدلالية، وهى شفرة قادرة على حمل العلاقة بين النص والمتلقى فى مختلف الظروف. ونخرج - منها - كل حسب وعيه وفهمه لهذه الشفرة - بتفسير للنص وتأويل له. بذلك يتحول النص الأدبى الذى يصوغه فرد متميز إلى "فعل جمالى جماعى"، وتتحول الجماعة إلى مفسر لإشاراته وتنبهاته ورموزه ومفاهيمه. وكما يقول علم اجتماع المعرفة - كإطار فلسفى عام - هناك سمات مميزة لشتى أنواع المعرفة بما فيها المعرفة الأدبية أو الفنية أو الجمالية - إذ تؤكد المعرفة الإدراكية للعالم الخارجى صحة مجموع متناسق من الصور الموضوعية فى ميادين وأزمنة ملموسة وخاصة. فإدراكها وإمكان صوغها فى مفاهيم وفى معايير كمية من الأمور بالغة التنوع." (٢١)

ويشير هذا إلى أن وعى الفرد ووعى الجماعة يتداخلان. وتملك رؤية العالم المتلاحمة، وهى ذروة الوعى الممكن، القدرة على الخطابين، خطاب الفرد (المبدع) وخطاب الجماعة المولدة، سواء أكانت هذه الجماعة السبب المباشر لرؤيته، أم كانت السبب المساعد له. "والحال أن كل فرد ينتمى إلى عدد كبير من المجموعات المختلفة، والتى غالباً ما تكون متناقضة.."<sup>(٢٢)</sup> وفى ذلك - بالقطع - غنى للنص الأدبى يفيد الباحث فى سوسولوجيا الأدب.

## (٦)

وتقضى بنا رؤية العالم إلى مسألة الوعى. الوعى الفردى والوعى الجماعى. "ويستند جولدمان - فى هذه المسألة - على فهم كارل ماركس للعلاقة فيما بين الإنتاج والوعى" وهى المقولة التى تفيد بأنه يحدث فى المجتمعات المنتجة من أجل السوق تعديل جذرى لوضع الوعى الفردى والجماعى، وبشكل ضمنى للعلاقات بين البنى التحتية والفوقية. ويبدو تحليل الشيؤ الذى قام به ماركس أولاً

على صعيد الحياة اليومية، ثم طوره جولدمان - بالطبع - على صعيد النص الأدبي من حيث الرؤية والتشكيل.

وواضح من بحوث جولدمان الجدلية أنه "يجعل أخيرا، من قوة العمل سلعة لها قيمتها - وهذا ما يعنى أنه يحول - أيضا - الواقع الإنساني إلى شىء - ويزيد خلال مدة تاريخية طويلة من وزن العمل الذى فقد أو أنقص اعتباره، بالنسبة للعمل المقدر - إذ على مستوى الواقع المباشر - يستبدل فوارق الكيف بفوارق الكم..".<sup>(٢٤)</sup> وهنا يصبح العمل الأدبي، وهو جهد إنسانى فردى / جماعى، قيمة شينية قابلة للاستهلاك، وواقعة تحت قوانين الاستهلاك مثله مثل أى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب. وتقع تحت تأثير قيمة الاستبدال، وقيمة الانتفاع المادى، إلى جانب أنها متعة جمالية، يمكن أن تدخل مناطق الدوق والمتعة التى لا تخضع لهذا القانون النفعى.

ويصبح المبدع / الكاتب، منتجا يخضع نتاجه لقيمة التبادل. ويصبح هو الآخر شيئا له قيمة مادية نفعية استعمالية، أى يدخل إلى حيز التشيؤ السلعى وقيمة السوقية المباشرة. وبهذا الأمر يصبح المتلقى مستهلكا لسلعة قابلة للأخذ والرد ومن ثم يختار الكاتب الشريحة أو الطبقة التى يتوجه لها بهذه السلعة. فهو يبحث عن سوق وعن مشتر. ويؤثر هذا بالطبع على توجهات الكاتب، وقد يخضعه لطبقة ليست طبقتة، وقد تجعله يتناول قضايا ومشكلات ومضامين تهم طبقة يريد تغيير وعيها، أو قد تكون غير طبقتة التى ينتمى إليها. وهنا يقف الوعى المتميز للكاتب / المبدع حائلا ضد فساد نصه وفساد رؤيته للعالم. إذ ينقد الوعى صاحبه ويرفعه من الهبوط فى المستويين: الاجتماعى والفنى.

وقد تصبح رؤية العالم من خلال هذه القوانين رؤية مستقبلية ترى مصير الواقع الاجتماعى ومصير المتلقى كليهما، فى صورة إستشرافية أو تنبؤية. ويكون الوعى - هنا - عابرا للواقع مستشرفا لآفاق الغد بأدوات الحلم، والقناع، والحدس. ويعنى وصول وعى الكاتب وتشيؤ العالم إلى هذا الحد "أن البنيوية التكوينية مفهوم علمى للحياة الإنسانية - يرتبط ممثلوها الكبار بفرويد، على مستوى علم النفس ..



وبهيجل وماركس وبياحيه على المستوى المعرفى. وبهيجل وماركس ولوكاتش والماركسية ذات التوجه اللوكاتشى. على المستوى التاريخى الاجتماعى. " (٢٥) كما يقول جولدمان فى كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة

## ( ٧ )

ورؤية العالم - وفق ما سبق - هى وجهة نظر الكاتب التى شرطها أن تكون منسجمة، ومتلاجمة، وواحدة، حول مجمل الواقع المحيط بالكاتب والنص والمتلقى على السواء" ووجهة النظر هذه ليست دائماً وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار. إنما هى وجهة نظر منظومة لفكر مجموعة من البشر الذين يعيشون فى ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة. والكاتب يعبر عن هذه المنظومات بشكل ينطوى على دلالة كبيرة". (٢٦) ولا يعنى ذلك أن الكاتب ينسخ العالم أو ينقله حرفياً كما تقول بذلك نظرية المحاكاة، أو كما يفعل الواقعيون الطبيعيون. لأن الكاتب يخلق - فى جدل - بشراً أحياء، أو على غرار الأحياء فى الواقع. وبذلك هو محكوم فى رؤيته بطبيعة الحال - بحقيقة الواقع، وحقيقة الإنسان.

وكما يكون للنص كله بنية، يكون للبشر - داخل النص - بنية فردية اجتماعية فى الوقت نفسه، فى تناسقها وتناقضها. ومن ثم تدرس البنيوية التوليدية البنى الفردية، والبنى الجماعية، أو مجموع البنيات التى تشكل بنية النص كله. الشخصية الإشكالية فى النص، كما تظهر الملامح المشتركة بينه وبين مؤلفه، وبينه وبين كثير من الناس فى واقع الحياة. والبحث عن السمات المشتركة بين هذه الأضلاع الثلاثة (البطل الإشكالى / المؤلف / الإنسان الشبيه) هو بحث فى صلات النماذج البشرية بواقعها، للوصول إلى قوانين هذا الواقع ومدى تأثيره عليها.

ولا يضيف - من معاصرى - جولدمان سوى لوكاتش وباختين إلى رؤية العالم - فقد امتد العمر بلوكاتش سنة واحدة بعد وفاة جولدمان، كما أتاحت خمسة أعوام لباختين - إذ أوضح لوكاتش الفعل المتبادل بين الرواية الاجتماعية والرواية التاريخية فى سؤال مهم فحواه أننا "إذا لم تكن عارفين بالواقع التاريخى

الاجتماعى، إلا عن طريق ما ترسمه الرواية؟ فكيف نعرف أن هذا الواقع حقيقى؟ لكن إذا تمت لنا معرفته عن طرق ووسائل أخرى غير الرواية، فما الفائدة من الرواية إذن؟ قد لا يكون لهذا الانعكاس أى جدية مثلما لا جدوى من انعكاس صورة القمر على صفحة الماء..<sup>(٢٧)</sup> وهى مقولة من المقولات التى دفعت بجولدمان إلى نقد الانعكاس الماركسى. يضاف إلى ذلك اجتهاد باختين فى إضافة مفهوم الثقافة الشعبية إلى تأملات رؤية العالم".

فقضية الثقافة لا تطرح - وفق رأى باختين - على شكل تقدم أفقى ثابت، إنما على شكل انبعاثات مفاجئة، وهى ثقافة شعبية تشكل تأملاً إضافياً يجب إضافته إلى مفهوم رؤية العالم بحسب رؤية لوكاتش وجولدمان. وهذا التأمل أساسى لأنه ظاهرة لغوية يمكن دراستها بواسطة اللسانيات والنقد الأدبى..<sup>(٢٨)</sup> على السواء. وهو ما يسميه بعد ذلك - باختين - البنية متعددة الأصوات فى الرواية. وبالتالي فالنقد السياقى، ومنه سيولوجيا الأدب، يستهدف النص، رغم كل التحليلات الخاصة بالأطر المرجعية للواقع ولذات الكاتب.

ونوضح هنا أن امتداد خط جولدمان النقدى (الاجتماعى - النفسى - الفنى) قد أفاد سوسولوجيا الأدب. ذلك أن "النقد السوسولوجى، يسترجع طموحات جولدمان، ويستند فى الوقت نفسه إلى المادة وإلى البحث الماركسى. ويقدم برنامجاً بديل تقديم انجازات حول ثلاثة موضوعات هى: الفاعل (الذى ليس المؤلف)، والإيديولوجيا، والمؤسسات.."<sup>(٢٩)</sup> وكلها تلقى الضوء على مكانة النص الأدبى، وقيمة الكاتب، من وجهة نظر الوعى الجمعى. وتظهر - من هنا - كل البنيات والأنظمة والإشارات والتراكيب النصية، ذات طابع اجتماعى تفهم فى سياقه، بالضبط، كما تفهم بفك عناصر التشكيل اللغوى والفنى والجمالى للنص.

وهنا تتداخل نظريات لوكاتش وباختين وجولدمان - كما ذكرنا فى بداية هذا البحث - ثم تتداخل مع سيولوجيا الأدب والنقد الأدبى - كما أن الطابع الاجتماعى العام الذى يشمل كل هذه العناصر. يخلق روابط علمية مع علوم

اجتماعية ونفسية أخرى مثل الأنثروبولوجي، والتذوق الأدبي ونظريات القراءة والتلقى، وكل ذلك ينتمى إلى علم اجتماع النص.

## ( ٨ )

والخصائص التي يتطلبها جولدمان في رؤية العالم، يتطلبها في بنية النص على السواء. فهو يرى: أن العمل الأدبي عمل رمزي. لأنه يقوم على تماسك أشكال الوعي، والبنى الذهنية وتجاوزهما. كما أن البنية لا تؤدي الوظيفة المطلوبة منها إلا من خلال تماسكها وإلتحامها في أشكال فنية وأنظمة لغوية وعلامتية. وبذلك يحدث تجادل داخل النص بين مكوناته، ثم يحدث جدل بين هذه المكونات مع البنية الأم التي يخدمها النص ويتولد عنها. ويظهر هنا قصد المؤلف وهدفه وأيديولوجيته كعناصر فاعلة في تكوين النص.

"ولقد استوقفت جولدمان، الذي كتب في الأدب والفلسفة على السواء، حقيقة أن "المعنى الموضوعي" لعمل أدبي أو فلسفي "كان في أغلب الأحيان غير واضح تماما للمؤلف نفسه" .. وقاد تبصر مماثل .. إلى فكرة مغالطة القصد وإلى تأسيس النقد الأدبي على النص وحده. لكن بديل جولدمان من المقاربة البيوغرافية التي تربط العمل الأدبي بحياة المؤلف وشخصيته - لا يركز/ على النص. وإنما ربط بنية العمل بما توصل إلى تسميته بـ "البنية الذهنية" لفئة المؤلف الاجتماعية".<sup>(٢٠)</sup>

وبذلك يصبح العمل - لدى جولدمان - شكلاً من أشكال التعبير عن عدة ظواهر فردية وجماعية، مضمونية وذهنية وفنية. "وليست بنى جولدمان الذهنية، بنى لغوية، وإنما علاقات متبادلة بين مفاهيم .. وبذلك فإن بنية جولدمان هنا شديدة الشبه بالشكل الذي لاحظ لوكاتش في صور ممثلي الطبقات الاجتماعية في الرواية .."<sup>(٢١)</sup> وهذا ما خلق لدى جولدمان مسألة التشاكل الحادث بين النص وأطره المرجعية. بقصد خلق التوازن النفسي والاجتماعي بين المبدع وواقعه.

"ومن هنا يصبح الواقع الإنساني منطويًا على عمليات مزدوجة الجانب، تتمثل في هدم توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات

الاجتماعية".<sup>(٢٢)</sup> وبذلك تكون هناك أنماط من رؤية العالم ومستويات فى تصويرها والتعبير عنها، عبر خطاب أدبى له قوانينه وأنظمتها التى لم يهملها جولدمان وهو يحلل الأعمال الأدبية المسرحية أو الروائية. إذ يستدعى علوم ومسحرات أقرانه من الشكليين والبنويين الشكليين. لأن "الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبى وبين رؤيات العالم التى تطابق بعض الطبقات الاجتماعية.."<sup>(٢٣)</sup> ولا بد أن نراعى ما لاحظته جولدمان فى مسألة الوسائط المتعددة بين النص والفرد والواقع - وأن القيمة الجمالية تظل معياراً جوهرياً فى نظرية جولدمان التوليدية - بصرف النظر عن تقديمية المبدع أو رجعيته - فالكلية الاجتماعية تشمل كلية جمالية ونفسية بالضرورة، وفق انسجام كلى وظيفى.

"أما المنظور الذى يكتب - من خلال - الفنان عمله "فإن رؤيته للعالم هى التى تحدده.."<sup>(٢٤)</sup> وتشمل هذه المناظير والرؤيات مضامين عاطفية وحدسية واجتماعية بالضرورة. وهذا ما جعل "بون باسكادى" يرى أن البنيوية التكوينية (التوليدية) تسعى إلى تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون، وبين حكم القيمة وحكم الواقع وبين التفسير والفهم وبين الغائية والحتمية..."<sup>(٢٥)</sup> وهنا يوضع الإبداع فى قلب الحياة الاجتماعية والنفسية، بحقائقها الآنية والموروثة. وهنا يظهر النص - لدى جولدمان - على أنه إجابة عن سؤال تطرحه الجماعة عليه. ولهذا يراعى المبدع أن تكون الإجابة موجهة إلى جماعة محددة، وبمناصير اجتماعية فى كيفها حتى يتم التواصل بين المبدع والنص، والجماعة المتلقية.

وهذا ما جعل جولدمان يكتشف مثلث الله. الواقع. المبدع فى بحثه عن مكونات رؤية العالم فى مسرح راسين. وهذا ما جعله يكتشف علاقة التطور التاريخى والاجتماعى بتطور الوعى وتوظيف الأدوات لدى المبدع فى بحثه فى سيولوجيا الرواية داخل أعمال مالرو، وآلان روب جريبه فى كتابيه، الإله الخفى وسوسولوجيا الرواية.

وهنا نستطيع أن نقول مع جولدمان "بأن المشكل الأساسى لسوسولوجيا الرواية هو وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل وبين بنية الوسط الاجتماعى"<sup>(٢٦)</sup> كما

يصرح جولدمان مكملاً لهذا السياق "يمكن لكل واقعة إنسانية ضمن هذا المنظور - حيث يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر. ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالاته العينية والموضوعية بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية - بل يجب أن تملك عدداً من الدلالات العينية المختلفة تبعاً لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها - فيها - بطريقة وضعية وعملية..".<sup>(٣٧)</sup>

وبعد ..

فإن لوسيان جولدمان - وهو يؤسس كل هذه الدراسات والبحوث - خلق تأسيساً لعلم اجتماع الأدب، أو علم الاجتماع البنيوي التوليدي، وفق فرضية أساسية فحواها "أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عمومًا، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسًا، أي يمكن أن يسمى المقولات التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الكاتب ..".<sup>(٣٨)</sup>

ويعنى هذا أن "تجربة الفرد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية.."، و"ليس هناك - والأمر كذلك - أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى.."، "ومن هذا المنظور فإن قمم الخلق الأدبي أو روايته لن تدرس باعتبارها أعمالاً عادية.. "وبالتالي إدراك العمل الأدبي لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب، أو تهتم - أساساً - بسيكولوجية اللاوعي. وإنما يتم هذا الكشف، فحسب، بالنمط البنيوي الاجتماعي من البحث ..".<sup>(٣٩)</sup>

وبذلك تدخل النصوص الأدبية في بنية أكبر هي البنية الاجتماعية والنفسية، التي تدخل في بنية أكبر هي البنية الثقافية بكل تنوعاتها، أي تدخل في سياق البناء الفوقي بكل محتوياته الثقافية والروحية والفكرية والفلسفية والفنية. وهنا يقدم علم اجتماع النص مع علم اجتماع الثقافة والمعرفة دوراً مهماً في تفتيح جوانب الشرح والتفسير والتأويل للعلاقة بين النص وداخله، والنص وخارجه.

ولا ننسى هنا أن الثقافة، و"أن الفن يهض بدور نوعى لإعادة بناء الواقع وتحريكه، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور - مهمة الفن - إلا بالدرس العلمى للتقاليد الفنية وحقائق التشكيل الجمالى، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق - بذاتها - عن دلالاتها ..".<sup>(٤٠)</sup>

وما ينطبق على الثقافة والفن ينطبق على النص، وعلى كل حقائق البناء الفوقى لكل واقع اجتماعى. دون أن ننسى الربط الجدلى غير الأدبى لعلاقة البنائين التحتى (الاقتصادى السياسى) والفوقى (الثقافى والروحى). ولا ننسى هنا تاريخ هذه التقاليد الفنية والجمالية واللغوية التى تشكل النص الأدبى، فى أى مرحلة من مراحلها، لفرد أو لجماعة، بشرط أن تحكم الكلية الاجتماعية تفسير قوانين هذه التقاليد.

## الهوامش

- ١- إيان واط، نشؤ الرواية، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩١، ص٦.
- ٢- المرجع السابق، ص٤٣١.
- ٣- جورج لوكاش، الرواية كملحمة بوجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩. ص٤٤.
- ٤- جورج لوكاش، السابق، ص١٣.
- ٥- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦. ص٦٧.
- ٦- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة فؤاد مرعي دار الجماهير، دمشق، كانون الأول، ١٩٧٧م.
- ٧- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢. ص٢٤.
- ٨- المرجع السابق، مقدمة المترجم، ص١٧.
- ٩- أعمال لوسيان جولدمان.
- 1- Mensch, Gemcinschaft und Welt in der philosophie: immanuel Kans. Studien Zur Geschichte der Dialectik.  
"الإنسان والمجموعة الإنسانية والعالم في فلسفة إيمانويل كانط، دراسة في تاريخ الديالكتيك" نشر دار أوروبا فرلاج، ١٩٤٥.
- 2- Introduction ala philosophie de Kant.
- 3- Scuenes humaines et philosophie, 1952.
- 4- Le Dieu cashé. Etude sur la vision tragique dans les pencées de pascal et dans le théâtre de Racine, 1955.
- 5- Recherches dialectiques, 1959.
- 6- Pour une sociologie du roman, 1964.

- 7- Situation de le critique raciniana, 1997.
- 8- Structures mentales et création culturelle, 1970.
- 9- Marxisme et sciences humaines, 1970.
- 10- La création culturelle dans la société moderne, 1971.
- 11- Lukacs et Heidegger, fragments posthumes établis et présentes par youssef ischaghypour, 1973.
- ١٠- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٣٢٠.
- ١١- السابق، هامش ص ٨١ للمترجم.
- ١٢- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ٣٧.
- ١٣- راما سلدن، السابق، ص ٢٥.
- ١٤- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، الدراسة، ص ١٩.
- ١٥- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ص ١٣.
- ١٦- بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مجلة آفاق، المغرب، العدد ١٠ ص ١٩.
- ١٧- جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، العدد الثاني، ص ٨٥.
- ١٨- ر. هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب، ترجمة "بنعبد العالى" ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ١١٥.
- ١٩- جيروم ستولنتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤، ص ٦٨٣.
- ٢٠- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص ١٠٤.
- ٢١- جورج غورفيتش، الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٠/٣١.
- ٢٢- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص ١١٤.
- ٢٣- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ص ٢٧.



- ٢٤- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، نصوص جولدمان، ص ١٢٨.
- ٢٥- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، نصوص جولدمان، ص ١٢٩.
- ٢٦- جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص ٢٣٩.
- ٢٧- المرجع السابق، ص ٢٣٦.
- ٢٨- المرجع نفسه، ص ٢٤٥.
- ٢٩- المرجع نفسه، ص ٢٤٨.
- ٣٠- آن جفرسون، وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٢٧٧/٢٧٦.
- ٣١- المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- ٣٢- جابر عصفور، رؤيا العالم عند جولدمان، فصول العدد الثاني، ص ٩٢.
- ٣٣- لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق، الرباط، ص ٧.
- ٣٤- السابق، ص ١٣.
- ٣٥- بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ص ٢٢.
- ٣٦- قراءة سياسية للرواية عن كتاب جال لينهارت، عرض إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب البنيوية التكوينية، ترجمة محمد سبيلا، السابق، ص ١٢٣. وانظر في هذا الشأن حديث لوسيان جولدمان في "المنهج البنيوي التوليدي في تاريخ الأدب" الملحق بكتابه مقدمات في سوسولوجيا الرواية، من ص ٢٢٨ وما بعدها.
- ٣٧- جولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ص ٢٣٩.
- ٣٨- جولدمان، علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، فصول، العدد الثاني، يناير، ١٩٨١، ص ١٠٢.
- ٣٩- المرجع نفسه، ص ١٠٢، ١٠٣.
- ٤٠- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٨٧.



**العيب والحرام وقهر الضرورة**  
**يوسف إدريس نموذجًا**



"العيب" و"الحرام" روايتان متميزتان داخل إنتاج "يوسف إدريس" "الروائي" وهاتان الروايتان تمثلان ثنائية "متجاوبة" إذ يجمع بينهما - رغم اختلاف الزمان والمكان - عناصر فنية، وفكرية حرص يوسف إدريس على أن يضمنها إنتاجه الأدبي كله "ذلك أن هاتين الروايتين قد كتبتا في بدايات التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي قامت بها ثورة يوليو "أعنى كتبتا ومصر مليئة بشعارات "الثورة" و"التغيير" و"النهضة".

ولم يكن أمام أصحاب هذه الشعارات إلا أن يعتمدوا على الغالبية العظمى من الشرائح المكونة لبنية الشعب المصري آنذاك"، وبالتالي كان على كتاب هذه الفترة الأولى من ثورة يوليو أن يواكبوا التوجه العام للمجتمع، بالاعتماد على هؤلاء. وأن يواكبوا الصيغة السياسية "الاتحاد القومي" و"الاتحاد الاشتراكي" بصيغة فنية تكشف عن أصحاب المصلحة الحقيقية في هذا الاتحاد "القومي" ثم الاشتراكي أعنى العمال والفلاحين - خاصة ومفهوم العامل في تلك الفترة الذي امتد واتسع لكل من يعمل - ومن هذا المفهوم، ومن هذا التوجه العام "حدد أعداء الثورة والتغيير". وقد تواكب هذا التوجه السياسي أيضاً مع كتابات كثيرة في الرواية، والأقصوصة ومن بينها بالطبع "يوسف إدريس" الذي كان له فضل كبير مع آخرين في نقل الأدب العربي الحديث "والروائي والقصصي" بخاصة إلى حيز اجتماعي سياسي يعنى بالصيغة الجديدة والتصنيف الجديد للأدب والمجتمع على السواء.

وقد شجع هذا الوضع الاجتماعي السياسي الجديد على سحب البساط من تحت أقدام التنظيمات السياسية القديمة لبناء صيغة (تنظيم) جديد يكون بديلاً للقديم، خاصة "والضباط الأحرار هم من شباب المهنيين والأصول الاجتماعية لمعظمهم ترجع إلى الشرائح الوسيطة والصغيرة من الطبقة المتوسطة" بالإضافة إلى ما عبر عنه أحد أفراد هذه الجماعة (الأحرار) في مذكراته، أعنى قوله "أن المهنيين من أبناء الفلاحين والتجار كالمحامين والمهندسين والأطباء، والموظفين وكان عددهم يتزايد تدريجياً في ربع القرن الأخير "لم يكن لهم مكان في مجتمعنا"<sup>(1)</sup> وليس

غريباً - إذن - أن تجمع صيغة "الاتحاد التي بدأت مع أول بياسات يوليو ١٩٥٢ ممثلة في الاتحاد والنظام والعمل"، أن تتحول إلى "الاتحاد القومي" ثم إلى "الاتحاد الاشتراكي" في صيغة "تحالف قوى الشعب العاملة" وليس غريباً أن تنحاز "القيادة" السياسية (العسكريون) إلى الشرائح الدنيا في المجتمع وصحابة الثأر "مع القوى القديمة" لأنها تبرر وجودها وتدعها، وتفصح عن تكوينات ثقافية تخاطبها وتوعيتها بدورها عن طريق المقارنة بين الحالة الجديدة والحالة القديمة. وقد رُضِح ذلك بشكل مباشر في ختام "الحرام" وفي ثنايا "العيب" عند يوسف إدريس "إذ يشير في الأولى وبالتحديد في "الخاتمة" التي نحس أنها وضعت كخطاب مباشر بارز، حين يختم الرواية بقوله:

"وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعي، وباع الأحمدي باشا الأرض للفلاحين وباع كذلك كل معدات التفتيش" "وتغيرت معالم التفتيش تماماً فلا سراية ولا اصطبلات ولا إدارة ولا مأمور ولا مفتش ولا شغيلة أو خفراء أو ترحيلة ولكن مجتمع جديد أصبح هو الموجود. ومضت الأعوام وتعاقبت التغيرات"<sup>(٢)</sup> وحينما نذكر أن هذه الرواية قد خرجت عام (١٩٥٩) لأول مرة، ندرك هذا التواكب والتوازي القائم بين السياقات السياسية الاجتماعية في المرحلة الأولى من ثورة يوليو وبين الإنتاج الأدبي (القصصي الروائي) بخاصة لدى "يوسف إدريس".

ويتأكد هذا التواكب في "العيب" المكتوبة عام ١٩٦٢ حيث يعالج خروج المرأة المثقفة إلى العمل بعد ثورة يوليو، خاصة شريحة (الموظفات) التي تدخل مصلحة (مجتمع) الرجال لأول مرة ونظرة المجتمع القديم لها ولغيرها (أنهن يرتكبن "العيب الأكبر" ويعملن فلن يمانعن في مزاوله "العيوب الصغرى").<sup>(٣)</sup>

وقد حرص خلال الرواية "العيب" أن يعرض مسئولية "المرأة الجديدة" وقدرتها على تغيير القديم إذا ما ثبتت على القيم السديدة التي تعلمتها في سنوات دراستها وفي بيتها. وبالتالي حين يديس ضعفها وسلبياتها يعطى قيمة كبيرة للظرف الاجتماعي ولكنه يديه في الوقت نفسه

لذلك نقول إن "العيب" و"الحرام" ثنائية تكشف عن التوجه الاجتماعي المبكر في روايات يوسف إدريس، وتكشف في الوقت نفسه عن توظيفه لكتاباتته في إنشاء وتدعيم المجتمع الجديد بعد ثورة يوليو بصرف النظر عن صواب أو خطأ ما حدث. وبذلك نلمح موقفاً ملتزماً في الفن والمجتمع على السواء، يتأكد بالتحليل في ثنايا هذا البحث، وهو ما يعبر عنه على المستوى النقدي، بـ "وجهة النظر" التي تعنى "فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي، أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية وقد تغنى في أبسط صورها في مجال النقد الروائي: العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية"<sup>(٤)</sup>، لذلك نستطيع أن نقول إن ما يقدمه "إدريس" في رواياته وفي "العيب والحرام" بخاصة هو نوع من وجهة النظر، وهى مقولة فكرية بالضرورة تكشف عن قصدية في التوجه، وعن وعى يسبق النص، ويلحقه ومن ثم يساهم في التشكيل الفنى والجمالى والفكرى، لدى المبدع.

## ( ٢ )

و"العيب" و"الحرام" مقولتان تختزلان موقفاً اجتماعياً شعبياً يعنى الوصف والقيمة فى آن، أى حينما نطلق إحداهما فنحن نعنى "الإدانة" ونصف "من" نطلق عليه أو "ما" نطلق عليه هذا الوصف بوصف يستتبع "الجزاء" و"العقاب" على خطأ، أو ذنب اقترفه ضد المجتمع وليس ضد نفسه فقط.

ولهذا صدر يوسف إدريس عنوان روايته "الحرام" بعنوان فرعى تفسيري هو "قصة خاطئة مصرية" كما حرص فى "العيب" أن يبرز دور الشك والضعف النفسى الاجتماعى فى ارتكاب جريمة الرشوة. وبالتالى فالروايتان قصتان لخاطبتين مصريتين "عزيزة فى الحرام" و"سنا فى العيب" والإشارة إلى خصوصية المكان "الجنسية" (المصرية) فى الحالتين تعكس ما أشرنا إليه من المساهمة الواعية فى تصحيح أوضاع المجتمع.

وعلى الرغم من كون الروايتين إدائيتين (إحداهما) مغلظة (الحرام) والثانية "مخففة" (العيب) فإن يوسف إدريس يعرض - بذكاء ووعى أنواعاً من الحرام فى

الأولى، وأنواعاً من العيب فى الثانية. ليكشف عن أن المجتمع شكلى يدين الظاهر "السفاح، والرشوة" ولا يستطيع أن يدين (السرى) (الحب المحرم، الاعتداء الجنسى). استغلال العمال والفلاحين من قبل المقاول، السخرة، الزنا السرى، أكل أموال الفلاحين .. إلخ لأنه ينبع من القوى الاجتماعية صاحبة السلطة والأمر والنهى وصاحبة رأس المال ومالكة لقمة العيش كما فى "الحرام" أو من قبل الباشكاتب والمديرين وأصحاب القرار فى المصلحة الحكومية كما فى "العيب".

فيوسف إدريس يستوقف النظر، لنراجع مفهوم العيب والحرام وحتى نتوقف لحظة ونناقش مفهومين اجتماعيين دينيين. وهو يكشف بذلك عن غفلة الظاهر، وخطورة الباطن السرى الذى لم يصل إلى حيز معرفة الناس، إذ كم من جرائم الحرام تتم دون أن يدرى بها أحد وتمر بلا عقاب، وكم من جرائم العيب تمر دون جزاء لأنها مبررة ولا تقع تحت طائلة القانون، بل تقع فى منطقة "الضمير الأخلاقى" الذى يملكه الفرد فى عيبة المجتمع والرقيب.

وهو يستوقفنا ليقول أى حرام وأى عيب، وأى جريمة إذا فقد مرتكبها الإرادة، وفرضت عليه ممن هو أقوى. هل الحرام والعيب حرام وعيب (عزيزة وسناء) أم حرام ابن قمرين<sup>(٥)</sup> المغتصب (الحرام) وعيب التخلّى عن دفع مصروفات الأخ وحرمانه من التعليم؟<sup>(٦)</sup> أى هل هو حرام وعيب الجبر أم حرام وعيب الحر المختار؟، بل هو الصراع المربى بين الأخلاق و"لقمة العيش".

ويصل بنا "إدريس" إلى تخوم الظرف الاجتماعى، القاهر و"الضرورة القاهرة" المتمثلة فى "الاحتياج" المصاحب لـ "الضعف" الإنسانى. وهى المعادلة المتكررة فى روايات "إدريس" والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيئ "للمجتمع"<sup>(٧)</sup> أو أن "الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدى إلى كافة أمراضهم الاجتماعية.<sup>(٨)</sup> وهو فى الوقت نفسه يعرض للصورة المضادة، كيف نتخلص من "العيب" ومن "الحرام"؟.



( ٣ )

تمثل ثنائية "العيب والحرام" تناصاً روائياً من نوع خاص. ففيها من عوامل التشابه والتشابه أكثر - مما فيها - من عوامل التمايز والانفصال حتى نكاد أن نقول إنها رواية واحدة تدور في مكانين متغايرين، ولكنهما تحمل هدفاً واحداً، ومشكلة مشتركة، وتناج واحدة في كليهما. فليست الرواية المزدوجة المتشكلة في العيب والحرام تمثل ثنائية ضدية بل هي ثنائية متجاوبة متناصة.

فقد توحد "العيب والحرام" في إهاب واحد، حيث بدأ، "الظلم" وبدت الرشوة حراماً وعبياً في مقابل الحلال والمباح، فعلى لسان عزيزة بطله الحرام يتوحد العيب مع الحرام في لحظة ضيق إذ "تضرب رأسها في الحائط وتقول "كنت عارفه إنه حرام وعيب".<sup>(٩)</sup>

كما يتوحد العيب والحرام في أكثر من موضع في "العيب" على لسان سناء "لما أموت أنا وأهلي من الجوع ما أقدرش أمد أيدي على حاجة حرام".<sup>(١٠)</sup> وهي عبارة تتجاوب مع تأنيب ضمير عزيزة بعد أن أخذت "زر البطاطة" من أرض الجاني. لذلك يوجه الكاتب حديثه إلينا مباشرة ليوضح ارتباط قيم الحرام والحلال والعيب واللاعيب. يقوم المجتمع حيث يقول أنه من المهم جداً - إذن - حيث نتحدث عن أنفسنا وقيمنا والحرام والحلال والعيب واللاعيب، بالنسبة إلينا أن نضع في اعتبارنا أنها ستكون كذلك أيضاً بالنسبة لأبنائنا ومن بعدهم بالنسبة لأحفادنا"<sup>(١١)</sup> وبذلك يتعامل يوسف إدريس مع العيب والحرام على أنهما قيمتان كوجهي العملة أو كطرفي المقص وكذلك فعل عند كتابة الروايتين اللتين تمثلان رواية واحدة مزدوجة.

ويتضح هذا الازدواج بل هذا التجاوب الفني في تلك العناصر التشكيلية والفنية في النصين:

فالروايتان تأخذان من "المرأة" بطلا يكتشف من خلاله تصدع الشخصية نتيجة للضغط النفسي الاجتماعي الممارس من الرجل - خاصة - ضدها. فليس من

قبيل الصدفة أن تكون البطلتان من النساء، بل من قبيل القصد. لأن المرأة فى مجتمعنا تقاسى ضغوطاً مزدوجة من المجتمع بعامه. ثم من محيط الأسرة وخاصة من الرجل (المضغوط أيضاً). فهى فى الروايتين ترقب الخطيئة أو تقع عليها الخطيئة بسبب الرجل وبواسطة الرجل، حيث يطلب عبد الله زوج عريره رر السطاطة. وهو عاجز عن العمل أو الحماية. ويطلب أسامة مصاريف المدرسة من سناء وهو طفل قاصر، وفى الحالتين يعتدى الرجل (ابن قمرين عبادة بك) على طهارة البتلة بالعنف فى الأولى وبالحيله فى الثانية ثم تكون نتيجة الاعتداء (طفل من السفاح، وتصدع فى الشخصية).

ويصمم الكاتب فى الروايتين على أن يكون سبب المشكلة بسيطاً جداً فهو (زر بطاطة فى القرية) وهو (عشرة جنيهات فى المدينة) تكون نتيجته مأساوية تتصدع بسببه الشخصية.

كما تقف الظروف الاقتصادية السيئة التى تجد الشخصية نفسها واقعة فيها، عاملاً فاعلاً للضغط على الشخصية تجعلها قابلة لكسر وتقبل ما لم تكن تقبله بدونها. ومن ثم يحول إدريس الشخصيتين البطلتين (عزيزة وسناء) إلى رمز يصور حال شريحة اجتماعية كاملة أو فئة اجتماعية كاملة (عمال التراحيل - الموظفين فى الدولة).

وفى الروايتين يجعل الكاتب "الضياع" نهاية للبتلة حيث تموت الأولى وتنهال الثانية وتتحلل أخلاقها وتصل إلى حد "العبث"، على الرغم من التضحية التى تقدمها البطلتان لأسرتيهما فقد كانتا مسؤولتين عن تسيير حال الأسرة وتدير لقمة العيش.

ولا يقف التناص بين "الحرام" و"العيب" عند هذه التشابهات العامة. انما نجد بعض التجاوبات الجزئية الملفتة للنظر: فقد حمل "الظليلة" مكاناً مشتركاً - فى النصين - لممارسة أو استقبال "الجناة" و"المدبرين". فظليلة الحرام تحتوى "الخولى" ويتم فيها بعض الممارسات المحرمة "كما أنها استقبلت عريره بعد انفضاح أمرها ثم أقيمت ظليلة أخرى لعزيرة بحوار الترحيلة تماماً" ووجد الظليلة

الموارية لها في "العيب" ظليية من دخان الشيش ورشفات أكواب الشاي (إذ استقر الراى على انها ساء) u دامب قد عرفت أو خمنت فلابد من إشراكها"<sup>(١٣)</sup> وبذلك تشترك الظليية في المصين باحتواء الأثمين على الرغم من أن الأولى في القرية والثانية في المدينة.

وبدرك من التشابهات أن الجماعة أو الشريحة موضوع الكتابة تعمل بلا أجر مناسب يكفى أسرتها. لذا تحتاج لوسائل أخرى غير مشروعة للكسب. وقد كانت وسائل الغرابوة (الترحيلة) أما عزيزة فقد أرادت أن "تستجدي" صاحب الأرض، في حين يتحول الموظفون في المدينة إلى الكسب غير المشروع بالرشوة. وليس ذلك لأن هذه الشخصيات غير نظيفة، بل بسبب ضغط الحياة حيث نجد عزيزة زوجة وأماً مخلصمة لم تخن ولم تستسلم. فعلى الرغم من أن "عبد الله لم يقربها من عمر أبنتهما زبيدة، والناس تعلم هذا". القتل عندها أهون من أن يعرف عبد الله ويعرف الناس"<sup>(١٤)</sup> ثم نجد الشخصيات المرتشية في العيب، ذات أخلاق ظاهرة لنا فنجد "محمد أفندي راجل زى أولية الله تمام، وأعرف لك بعد كل ده قال إنه يياخذ على كل استمارة جنيه معتبرها عيب، وكل حاجة، إنما يقول لك على رأيه هذه نقرة وهذه نقرة"<sup>(١٥)</sup> وهنا تدفع الظروف، الشخصية إلى ثنائية متناقضة في السلوك والفكر، وتتوالى الثنائية نفسها تحت ضغط الحاجة. فنجد عم شكري يشرح لسناء "يا بنتى الأخلاق الكويسة حاجة وأكل العيش حاجة ثانية".

أكل العيش حتى بالسرقة؟

- يا بنتى أنت لسه صغيرة ع البر/ ما شلتيش هم المسئولية. لما تكونى مسئولة عن

جيش زى اللى أنا مسنول عنه" مش ح تسميها سرقة أبداً أنا بأسرق مين؟

- المواطنين.

- دول أغنيا وأنا ما باخدش غصب عنهم هم اللى بيدفعوا من أنفسهم.

- يبقى الحكومة.

- الحكومة خسرانة آيه؟<sup>(١٦)</sup>

كذلك نجد الباشكاتب رجلاً مضلياً وأباً وذو دأ وهو رئيس مكتب سناء يفهمها  
الوضع بالطريقة نفسها.

ولذلك نجد سناء "البنت القنزوحة بتاعة التراخيص"<sup>(١٧)</sup> تتحول إلى مرتشية،  
فى النهاية، وتتحمل وزر الثنائية الأخلاقية التى أصابت كل من حولها، وكان هذا  
الثنائية وعبأها المرير، يتوازى مع الطفل غير الشرعى لدى عزيزة فى الحرام -  
وبذلك لا فرق بين عامل ترحيلة وموظف فى مصلحة حكومية لأن الاثنين -  
تحت الضرورة - يلجأ إلى فصل الأخلاق عن السلوك ومن هنا تكون "علة  
الاقتصادية" هى علة العلل ويتحول "كيس النقود" إلى محرك للعالم وتلتقى عند  
الحاجة إرادة الشخصية حتى يوضع "الله" و"الشیطان" فى "ثنائية". واحد يقول "لا  
يعلم الغیب سوى الله يا جماعة، ورد علیه آخر الشیطان شاطراً يا جماعة"<sup>(١٨)</sup> وقس  
على ذلك ثنائيات: المالك والأجير، المدير والموظف الغرابوة وأهل التفتيش  
والحرام الصمت وشق الصمت بالجريمة النية الحسنة والعمل الآثم إلخ. ما يجعل  
منفعة "المال" لقهرة ضرورة الفقر عند شخصيات يوسف إدريس فى العیب والحرام  
تجعل من الرشوة "قيمة استعمالية نفعية" تتجسد، شأنها شأن البضاعة فى أناس أحاد  
يقومون بالوظيفة نفسها إذ "إن منفعة الشىء تجعله قيمة استعمالية. ولكن هذه المنفعة  
ليست معلقة فى الهواء، فهى مشروطة بخصائص جسد البضاعة ولا توجد بدون هذا  
الأخير.<sup>(١٩)</sup>

وبذلك يرد يوسف إدريس الثنائيات المتضادة فى العلاقات الإنسانية وفى  
الشخصية إلى هذا العامل الاقتصادى المادى فقط. أى أنه يتعامل مع الإنسان  
كالبضائع مما يجعله يرد التصرفات والسلوك والانفعالات إلى هذا المبدأ عاجلاً من  
طاقات الإنسان الذهنية معيئاً على التبرير لارتكاب الإثم. وهنا يتحول القانون  
الاقتصادى إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى من يقهرها.

وهذا ما حدا بأحد الباحثين<sup>(٢٠)</sup> إلى أن يأخذ على روايات إدريس الإطلاق  
والتعميم وجعل الأحداث القصصية مبررات للمقولة الأساسية التى لم تتغير عن  
الضرورة وقهرة الضرورة. لذلك فهو يدخل بقانون سابق إلى سلوك الشخصية. ولكسا لا

نسى فنية يوسف إدريس. وصدقته الفنى وحرصه الشديد على إمتاع العقل والنفس سرده وقصه ولقته أعنى بالتشكيل الجمالى المتميز الذى يضعه فى مصاف أكبر الكتاب فى عالمنا المعاصر. وهو ما سوف نشير إليه فى الصفحات التالية.

#### ( ٤ )

ينهزم الإنسان أمام قهر الواقع الاجتماعى، وبصورة مأساوية لم يخفف منها إلا تلك النهاية (الشعبية) التى يمكن أن نجدها فى الحكاية الشعبية أعنى أن تتحول عزيزة (من خلال شجرة الصفصاف التى لم يتبق غيرها من الترحيلة ومن الغرابوة) إلى "رمز شعبى مبارك" إذ كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن يقال إنها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها، فطمس فى الطين ونبت وكان أن أصبح تلك الشجرة، وأغرب شىء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن، شجرة مبروكة وأوراقها لا تزل مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد، مجرب لعلاج عدم الحمل).<sup>(١)</sup>

وهى إشارة لسلوك شعبى يحول، اليأس فى القرية إلى أمل بتلك الممارسات الطقوسية وبهذه المعتقدات الشعبية. خاصة وأن رغبة النساء فى الحمل تجعلهن يتباركن بشجرة كانت يوماً غصناً بين أسنان خاطئة. وبذلك يحول إدريس (الآن)، روايته إلى نهايته أسطورية خرافية لا تتناقض بالقطع مع سلوك القرويين فى الحرام "إذ" كما يقول سبنس "فى تعريفه للحكاية الشعبية أنها يمكن أن تكون من أصل أسطورى" وكما يوضح لورد رجلان فى موضع آخر عن الأسطورة "أن الأسطورة جنس حكاى يرتبط بشعيرة هى ما نراه فى نهاية رواية الحرام، أعنى أخذ أوراق الشجرة المبروكة لعلاج عدم الحمل. وهذا يدفعنا لسؤال: هل أراد يوسف إدريس أن يحول رؤيته المأسوية لمصير البطلة إلى نهاية سعيدة كما تنتهى الحكايات الشعبية؟. ليكافئ عزيزة على صبرها؟.

وبالرؤية نفسها - المأساوية الشعبية - يكشف إدريس عن دور صغار العمال فى المصلحة الحكومية كمفتاح للعلاقة بين الراشى والمرتشى "الكبيرين" بل يكشف

تحكمهم فى العلاقات الرسمية. وهو بذلك يكشف عن علاقة طفيلية عبر شرعية تؤدى إلى إثم الرشوة فى العيب وبتبرير شائع، له تاريخ طويل بين الشرائح الاجتماعية والشعبية منها بخاصة لإنجاز الأعمال لدى السلطات حتى تحولت الرشوة لسلوك شعبى تلقائى فى هذا الوضع حيث تتحدد العلاقات من خلال هذه الشريحة الشعبية أيضاً داخل المصلحة الحكومية "ولهذا نقول: إن الكاتب ينظر إلى الجريمة (فى الحرام والعيب) نظرة جماعية إذ يدوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه فى بوتقة الجماعة على الرغم من الخلاف الطبقي القائم بين الثنائيات التى أشرنا إليها من قبل وهنا. "تبدو رؤية العالم حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبي" (٢٣) الذى كتبه يوسف إدريس حسب ما أسميناه من قبل "وجهة النظر فى الرواية" وهى وجهة نظر جماعية لا تعترف بالفرد "وعلى الرغم من أن الكاتب - هنا يحاول أن يكون صوت الجماعة، وإن لم يكن واحداً منها، فقد وقف فى أن يكون صوتها والناطق باسمها. ولا عجب فى ذلك لأنه ليس شرطاً أن تخرج كل طبقة المثقفين من خلالها منها. وقد تجلى ذلك فى لغة النصين، حيث التزم الكاتب فى سرده وفى الغالب - بالفصحى وترك مادة الحوار إلى العامية فى النصين. كما توضح من النماذج التى استشهدنا بها - على سبيل المثال من الروائيتين "فكانت اللغة ودرجاتها واستعمالاتها انعكاساً أميناً لهذا الموقف الفكرى.

## ( ٥ )

التزم يوسف إدريس بالفصحى فى لغة السرد وهو اتفاق عام، بين الأدباء لأن السرد يمثل صوت المبدع "ولكن فى (الحرام) ملامح خاصة لهذه الفصحى إذ حاول منذ اللحظة الأولى للسرد أن يرهص بالحدث القادم بل بالنهاية المتوقعة. فمن البداية يصف سكون القرية بـ "سكون جليل مهيب تتردد حتى أدق الكائنات فى خدشه" ثم يكن يجرو على خدشه إلا نصف كرة أبيض كان يغوص فى ماء التربة "ثم يصف عبد المطلب (مكتشف الطفل الميت: "على بطن الذراع اليمنى وشم فتاة

ممسكة سيفاً" "فحد تلك الإشارات الرامزة عن (السكون - الخدش - نصف الكرة - الغوص - الفتاة - السيف) وهى تعبيرات دالة على ما سوف يحدث "وهو يخاطبنا برموزها المتوارثة ويحمله موقفه فى شق الصمت (عند بيان الجريمة) والرمز الجنسى لنصف الكرة والغوص ثم أمنيته بفتاة تمسك سيفاً تدافع عن نفسها وعن حياتها "وهى بالقطع تعبيرات رمزية تعطى للسرد أهمية التنبؤ بما سيجرى بطرف خفى لمن يريد التعمق فى هذه اللغة".

ولا يقف السرد عند هذه الرموز بل نراه فى كل مناسبة واضحاً (الشمس) كميمات للزمان والمكان والحالة فى أكثر من عشرين موضعاً من الرواية (الحرام) منذ نهاية الفصل الأول ص ١١ من الرواية حتى آخرها "مما حولها إلى رمز عام داخل (السرد) يستقطب رغبة الاستيضاح والبيان والإشراق، الذى توازى فى الخاتمة مع التغيرات التى طرأت على عمال الترحيلة وعلى الغرابوة "وقد كانت ملاذ الكاتب فى كثير من المقاطع ليتضاد مع الليل / المظلم، وكأنه يقول فى كل مناسبة متى تشرق الشمس ويتغير هذا الوضع الظالم.

فإذا ما أنتقلنا إلى (الحوار) وجدناه حريصاً فى بعض المواضع على تسمية الأشياء بسمياتها المستعملة فى الحياة العامة. وحتى حين يسجل جملة الحوار فهو حريص على أن يفصح قدر الإمكان، ويحطها كما تلفظ من الشخصية فى الواقع "فعلى سبيل المثال تقول الشخصية:  
- الأنفار كلهم (موجودين) يا عرفه؟.

- على الحرام بالثلاثة من بيتى كلهم (موجودين) ص ٤ إذ نلاحظ أن كلمة (موجودين) مفارقة لموقعها النحوى الذى يستلزم الرفع ولكن السياق استلزم كسر النحو لتسق اللغة مع الشخصية فى حين تجده فى (الرد) على السؤال السابق حريصاً على كتابة (بالثلاثة) بالثاء وليس بالتاء).

وقد يفعل العكس أعنى قد يستخدم العامية فى السرد الفصيح لأنها تتسق مع الوصف والحال المطلوبين كما فى قوله "غير أنه حين برش بعينيه" ص ٦، حيث يضع "برش" فى سياق الوصف مصورة لما يريد.

ويعنى ذلك أن يوسف إدريس لا يلتزم الا بقاعدة الصدق مع تصوير الحالة  
بصرف النظر عن مخالفة النحو أو الصرف اللغوى فى ضبط كلماته معجمياً وهى حالة  
دالة على ما يرنو إليه من واقعية اللغة مع واقعية الشخصية والموقف.  
مما يجعلنا نقول أنها لغة يوسف إدريس الخاصة والمميزة لاتجاهه الفكرى  
ومن ثم اللغوى.

وقد صنع الصنيع نفسه مع لغة (العيب) إذ نراه فى السرد مثلاً (وهو فصيح)  
يستخدم تعبيراً معكوساً لا نتوقعه إنما نراه دالاً على انقلاب الأوضاع أى: كيف نرى  
الشك، سماعاً إلا عند يوسف: إدريس وفى هذا السياق بالذات يقول فى السرد:  
"والشك هذا الشعاع الخفى الذى لا يمكن إذا تسلط أن، تصمد له أقوى  
الحقائق. "لم يلبث أن أجتاح كل أراء سناء". ص ١١٠.

حيث نرى الشك شعاعاً لأنه أخرجها من ضيق الفقر إلى سهولة الحياة بعد  
الحصول على الرشوة ونلاحظ أيضاً فى هذا السياق العلاقة بين (الشعاع) و(سناء)  
حيث يعودان إلى دلالة متقاربة للضوء. وهى بلا شك جمل تلقائية مصورة - بدقة -  
لهذه العلاقة المعكوسة بين (الشك المظلم: الشعاع المنير) و(سناء المضيئة التى  
تحولت إلى مرتشية خفية كالشك بالضبط).

أما فى الحوار، فهو ينوع بين تراكيب مختلفة - تدل أحياناً على خصوصية  
المتحدث إذ ربما تحدد لهجته انتماءه أو بلده، كما فى لغة محمد أفندى:  
"هادى نقره يا ولد عمى وهادى نقره" ص ٨١.

وما تحمله من ظلال دلالية عربية مكتوبة بالعامية".  
وغير هذه الأمثلة فى العيب والحرام كثيرة لكننا نقف عند الظواهر العامة  
راصدين لها، وبالطبع فالتفاصيل محشودة بين ثنايا الروايتين.

وفى الختام نقول إن العيب والحرام رواية واحدة مزدوجة دالة على موقف  
الكاتب من قهر الضرورة، لكنها أيضاً دالة على التشابه التقنى والتوظيفى. ولكننا -  
أيضاً فى هذا المقال - نقتصر على بيان "العيب والحرام وقهر الضرورة" لأن نصوص  
يوسف إدريس تحتاج لوقفات متعددة الزوايا والنظرات.



## الهوامش

- ١- طارق البشرى، الديمقراطية ونظام ٢٢ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية ط أولى، ١٩٨٧، ص ٥٧. وقد نقل "البشرى" قول البغدادي من: مذكرات عبد اللطيف البغدادي ج١ المكتب المصري الحديث، القاهرة، ١٩٧٧م ص ١٢.
- ٢- يوسف إدريس، الحرام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨م، ص ١٦٤.
- ٣- يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ط ١ العدد ١٠٢ القاهرة، ١٩٦٢ ص ٧٨.
- ٤- إنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر فى الرواية المصرية، مجلة فصول ج ٢ ع ٢، مارس ١٩٨٢، ص ١٠٣.
- ٥- إدريس، الحرام ص ١٠٤.
- ٦- إدريس، العيب، ص ٢٨ - ٢٩.
- ٧- غالى شكري، أزمة الجنس فى القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٢٤٦.
- ٨- ه. ه.، ص ٢٥٢.
- ٩- الحرام، ص ١٠٨.
- ١٠- العيب، ص ٦٣.
- ١١- العيب، ص ١٠٧، ويلاحظ فى هذا السياق أن "الحرام قيمة دينية اجتماعية، فى حين تقتصر قيمة "العيب" على درجة أقل إنما من الحرام إذ ترتبط بمواصفات اجتماعية تتفق عليها الجماعة بصورة ضعفية تمثل وعياً ضمناً بمخالفة الجماعة. لذلك فعقابها يرتبط بحرمان الغائب من احترام الجماعة ومودتها فى حين

يرتبط الحرام بأصل أو نص ديني - غالباً - في الممارسات اليومية للجماعة.  
لذلك وضع إدريس الحرام للقريّة والعيب للمدينة

١٢- الحرام، ص ١٤٤.

١٣- العيب، ص ٤٧، نلاحظ أنهم سيقروُن الفاتحة على الاتفاق ص ٦٥ مما يؤكد ثنائية السلوك والفكر عند شخصيات النصين.

١٤- الحرام، ص ١٠٥.

١٥- العيب، ص ٨١.

١٦- العيب، ص ٦٣.

١٧- العيب، ص ٧٣.

١٨- الحرام، ص ٢٨.

١٩- كارل ماركس، رأس المال، مج ١ ج ١، دار التقدم موسكو ١٩٨٥ ص ٥٤.

وانظر في هذا السياق ص ٧٢ من الكتاب نفسه حيث يؤكد ماركس "أن البضائع لا تملك قيمة إلا بقدر ما هي تعبير عن الوحدة الاجتماعية عينها، ألا وهي العمل البشري وأن قيمتها يقود - كذلك - طابع اجتماعي، لا أن تصبح مفهوماً لنا أنه لا يمكن لها أن تتجلى إلا من خلال العلاقة الاجتماعية بين بضاعة وأخرى، وفي الحقيقة فإننا ننطلق من القيمة التبادلية أو العلاقة التبادلية للبضائع بغية التعويل على القيمة الكامنة فيها" ومن هنا ينطبق هذا الكلام على العلاقة بين الرشوة (المال) وبين الترخيص في العيب، بصرف النظر عن القيمة الأخلاقية التي بررتها الشخصيات في كل موضع ثم بين (زر البطاطة - الحاجة) وبين الجنس كمقابل نفعي من وجهة نظر ابن قمرين على الرغم من أنه يصرح بذلك بل عبر عنه بسلوكه وهذا ما جعل دور العقل دور المبرر بتأكيد المقولة الاقتصادية السياسية لذلك نستطيع أن نقول إن شخصية سناء شخصية ذهنية مصنوعة في حين تقف شخصية عزيزة طبيعية تلقائية مثلها مثل الطبيعة المفتوحة البدائية أمامها، كما تبدو سناء شخصية مصنوعة مثل حياة المدينة المصنوعة

- الملتوية التي استخدمت علمها وثقافتها في تبرير الجريمة (انظر من ١١٠،  
ص ١١٩، ص ١٢٠ من العيب).
- ٢٠- راجع، فصل فلسفة الحرام عند يوسف إدريس في المرجع السابق غالى شكرى  
أزمة الجنس فى القصة العربية.
- ٢١- يوسف إدريس، نهاية رواية الحرام.
- 22- LORD RAGLAN THE HERO, NEW AMERICAN  
LIBRARY, NEWYORK, 1979.
- ٢٣- جمال شحيد، فى البنيوية التركيبية دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى  
١٩٨٢، ص ٦٢.
- ٢٤- الحرام، ص ٥.



# الرواية المعاصرة ومحاكمة التاريخ

محاكمة التاريخ وإدانة الواقع

قراءة لرواية ١٩٥٢

لجميل عطية إبراهيم

استفاد (جميل عطية إبراهيم) من إبداعاته السابقة، فى الغوص إلى أعماق بعيدة فى الشخصيات التى يخللها ويختبرها فى سياق اجتماعى وسياسى. فيحلل بذلك أفقا تاريخيا للحاضر، بالارتداد إلى الماضى، تمهيدا لنقد الحاضر، وتلمس المستقبل. وهو فى هذا السياق، يستخدم الشخصيات النموذج، القادرة على تجاوز حقيقتها الآنية، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعا.

فعل جميل عطية إبراهيم ذلك فى أعماله السابقة على روايته الأخيرة (١٩٥٢)، فكانت تمهيدا وتدريباً فنياً ظهر تأثيره على تقنية هذه، الرواية المتميزة، لذلك، كانت نتاجاته خلال حقبة ربع القرن الماضى، وهى (الحداد يليق بالأصدقاء)، و(أصيلا)، و(البحر ليس بمالن)، و(النزول إلى البحر)، محاولة جادة للجولان فى التاريخ المصرى الحديث والتدريب على تعمق فى فهم السياسة المصرية.

ثم جاءت روايته (١٩٥٢) تتويجا لهذا الجولان، فقد حدد (جميل) سنة محددة، و"عزبة" محددة/ وأتخذهما (زمانا ومكانا) نموذجين لمصر فى عام ثورة يوليو ١٩٥٢، كذلك اختار شرائح اجتماعية متعددة، ومتوازنة لاختبارها فى مناخ الغليان الذى سبق ثورة يوليو (١٩٥٢)، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات فى مراتبها الاجتماعية (الهراركية) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر.

وقد حاول الكاتب - وهو من مواليد الجيزة فى ٧ أغسطس ١٩٢٧ - أن يستفيد من فهمه لمسقط رأسه (الجيزة)، ولتاريخ مصر من خلال عزبة عويس باشا، فقد كان دائما ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية، ابتداء من قبول معاهدة (١٩٣٦) حتى رفضها (١٩٥١) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس، ذلك (لرمز)

الشعبى الذى مثل قطبا لمعاداة القصر فى سياسة التبعية للإنجليز. ومن ثم كانت البداية موفقة فى تتبع عناصر الصراع الاجتماعى والسياسى الشعبى، على مختلف المستويات، ومن ثم أيضاً كان حريق القاهرة نهاية لصراع هذه العناصر، ونهاية لمشاهد الرواية التى أعقبت مشهد حريق القاهرة، بمشهد قيام حركة الجيش، واختفاء عناصر الصراع الجديد الذى حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية طرفاً بديلاً فى توجيه دفة الصراع النهائى ضد الإنجليز، كما يكشف خلافاً واضحاً بين ما قامت الثورة من أجله، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التى ساعدتها - منذ البداية - على تحقيق النصر على عدوها.

وكان من المثير أن تنتهى الرواية بمنشورات ضد قيادة الثورة، وبمشهد ضرب النار فى صحراء مصر الجديدة حيث "أعد طابورا مسلحا لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة، وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب وعباس أبو حميدة يتابع سيره فى ثبات وثقة، وبعده التفت إليه قائلاً:

- يا عرفه بك، أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف .. ص ٢٦٣ موجهاً الكلام لليوزباشى أنور عرفة، أحد ضباط الأمن.

وتنتهى الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش، وكان الأمر لم يتغير، بل كان الملك والباشوات قد رحلوا ليحل محلهم ضباط فقط، وبذلك يرد 'الشهد الأخير بمواقفه المتعددة، على المشهد الأول، مشهد (صندوق الدنيا)، وقول العجوز وهو يدير شريط الصور الملونة:

"فصعد الأمير بهريز بن شهرمان، إلى القلعة، فى مائة من الفرسان راكبي الخيول، وقتل السلطان، واستولى على جواربه، وغلماناه وتسلطن مائة عام ص ٨.  
هنا نجد التوازى (الرمزى) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا، وما فعلته حركة الجيش على لسان الكاتب فبعد أن أصطاد (الأمير) القرد المسحور، وخرج مارداً من بطنه يطلب من الأمير أن ينقذه من العذاب، أوصاه المارد أن يحصل على مال قارون وكنوزه إذا ذهب إلى القلعة، وقتل السلطان، وتسلطن.



ولهذا يأتي حديث الراوى / الكاتب بعد ذلك (ومنذ إلغاء المعاهدة) يقول الراوى، وهو يدبر صندوق الدنيا: اللى بنى مصر كان فى الأصل فدائى، واصطاد رفعت مصطفى النحاس باشا القرد المسحور .. قال له رفعت الباشا مصطفى النحاس باشا:

- اتبنى بأسلحة لمحاربة الإنجليز، فغاب المارد الجنى قليلا ثم عاد قائلا:  
- أيتك بأسلحة يا رفعة الباشا، فقم إلى القناة وأخرج الإنجليز بإذنه تعالى .. ص ٨.  
نقول - إذن - إن (جميل عطية إبراهيم) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان الشخصية، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة، تنتهى بحركة الجيش، لكنها لا زالت توجه إليها النقديات، فى ظرف، مر فيه ٣٨ سنة على قيام هذه الثورة/ الحركة، وأبعد كل رجالها عن السلطة.

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجاً من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التى تلتقط نقطة (فى الزمان والمكان والإنسان) لتؤرخ لحياتها الخاصة (١٩٣ - ١٩٥٢ - ١٩٩٠) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملبسات اجتماعية سبائية ونفسية.

## ( ٢ )

تزدحم شخصيات هذه الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية متعددة، ممثلة لطبقات شعبية، وأرستقراطية، وطبقات متوسطة بين، وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات، حتى ازدحمت المشاهد بالأسماء المشاركة فى الحدث، وفى الحوار، فلدينا شخصيات القصر، قصر الملك وقصر عويس باشا، ثم لدينا شخصيات من عزبة عويس باشا: منهم من يعمل فى معيته مباشرة كالموظفين، والأجراء والخدم "ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة عزبة عويس باشا، وبعض المثقفين، والعقلاء.

ثم هناك من الشخصيات التي تذكر باسمها فقط / ومنها الشخصيات التي تمثل المحتل الأجنبي، في صورة جنود الاحتلال وقوادهم ثم اهلهم ودويهم وأصدقائهم.

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات: بعضها محوري، يقوم بدور حوهرى فى الصراع الدرامى والاجتماعى، وبعضها شخصيات غير محورية، تاتى لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية، أو صفة من الصفات النفسية. وكل هذا يعكس رغبة الكاتب فى التصوير الواقعى، الذى يكاد يمثل كل الشرائح المطلوبة، والموجودة فى آن واحد، ويعكس ذلك قدرة فنية على تحريك كل هذه الشخصيات فى مكان الحدث. وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بـ الملك الذى يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز، الذين ورثوا الأتراك فى حكم مصر، فى وقت نمت فيه قوة أجنبية أخرى، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع، وهى القوة الأمريكية، التى لم تكن تجد مكاناً لها فيما بين الحربين إلا عن طريق التشدق بالحريات، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية، والاتفاق مع الباشوات فى تنظيم صفوفهم ليحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعاً.

ولهذا كان على الملك - كما توضح الرواية - أن يعمق علاقته بطبقة الباشوات، خاصة الباشوات العسكريين. أصحاب الأملاك الزراعية والمنشآت الصناعية، وأصحاب المشروعات التجارية، وهى الطبقة التى كانت تحاول تملك مصادر الثروة فى البلاد. ولذلك تعمقت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا، فقد كان الملك يزوره طلباً للاستجمام، وفى الوقت نفسه يقدم الباشا قرايبين الصداقة الى الملك، بامتلاك العزبة وما عليها، والسيطرة على فكرها ونشاطها الاجتماعى. وجعلها عزبة خاضعة لجلالته، ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجبهات المعارضة لسياسة الملك. وقد سخر الكاتب من هذه العلاقة بأن جعل هذه العزبة مركزاً للنشاط السياسى السرى والمضاد لسلطات الملك والإنجليز. بل خرج منها القوى الاجتماعية التى ساعدت على الإطاحة به وبحلالته. تم وقف هذه القوى صد

احراف الثورة عن الخط الذي حلم به الماضون (عباس ابو حميدة، اوديس ورفاقها في بقية العزب والقرى والمدن).

ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك، وبعويس باشا، ثم كان الهجوم على الثورة، ومحاولة القيام بثورة مضادة، ثم الإطاحة بالثورة المضادة.

ولهذا يصبح قصر الملك ممثلاً لقمة السلطة، ويصبح قصر عويس باشا ممثلاً لوسائط السلطة في القرى والمدن، ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخي السياسي أن هذه القصور لم تكن كلها منحازة إلى الملك، فقصر عويس باشا (ابن علي محمد البكباشي) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير، والصغير، حيث نجد زوج عويس باشا (الأميرة شويكار رفقي خورشيد) ابنة رفقي خورشيد أحد مساعدي الخديو عباس حلمي الثاني، تتصرف كوالدها المحب للشعب المصري، فهي تبصر ولكنها في الوقت نفسه أصيبت بالعمى بعد إنجابها (جويدان). ثم هي تعاني من هجر عويس باشا لها، فقد انشغل بحب (عليه سيف النصر). ثم بحب الإنجليزية (مارجريت سنكلير). ولهذا تتعطش (شويكار) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تعطش قرية عويس باشا للنور والمياه النقية ومصنع المعلبات، وشفاء نفوسة بنت الشامي من (الجرب)، حتى تبدل (عتمة) الحياة إلى (النور).

أما ابنته (جويدان)، فهي سليلة هذه الشجرة العسكرية الحاكمة، من ناحية جديها، ولكنها تميل إلى صفات والدها، وجدتها لأبيها، فهي متسلطة مثلها، مدخنة مثلها، تعبت بقلوب من يحبها من أبناء الفلاحين، وتسهم إسهام الغرباء في الحياة، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكيين أو الفرنسيين.

وتشارك (جويدان) مع أبناء الجاليات الأجنبية في السخرية من المصريين، وجعلهم كفتران التجارب، تقيم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها. ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات في موقف لعبة (الجرب)، وهي وهي عملية الختان وخصاء الرجل المصري (ص ١٥١)، ثم نكتشف (ص ١٥٧) أن الأستاذ الإنجليزي يناقشهن "أربع فتيات ينتصبن رجلاً ناقص الرحولة... لم تحتمل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلين القاسية فيها

هو يتهمها هي وزميلاتها بالفحش، وأين؟ فى قصر والدها اللواء عويس. وإذا كان جلد والدها لأبن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها، فما هي توجه إهانات قاسية لها. سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تود تسجيل (أغان شعبية للفلاحين). وحذرهما من هذه الدعوات المشبوهة، التي تسعى إلى تفويض أركان المجتمع، ولكنها لم تقتنع برأيه، ودعت زميلاتها إلى العزبة، وقدمت إليهن (أبيس) و(عكاشة) المغنواتى. وها هي ذى النتيجة: عراهن الأستاذ ماكلين، وهربت رفيقتها (جولى) من الحلقة مدعورة وقد اعترفت بشذوذها، و(مارتا) لا يضيرها التصريح بعلاقتها مع الرجال، و(ميلي) تفخر بتجاربها المثيرة مع الفرسان أقوياء البنية، فلا ينالها إلا فارس حقيقى على ظهر حصان جامح، كل منهن لها نزواتها، فدورها الوحيد هو دور القوادة .."، مثل دور والدها بالنسبة للملك، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز. وبهذا تخرج (جويدان) صورة أبيها وجدتها، بعيدة عن ملامح أمها وجدتها لأمها، لذلك تسببت فى جلد ابن السقا، من ناحية، وضياع (زهية) من الناحية الأخرى، وهو ما يعنى احتقار كل ما هو مصرى، وشعبى، ووطنى، وهو ما يجعل عويس باشا مثالا يسير خلف (بولى) عند مقابلة الملك (ص ٢٩).

لهذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوى فى مشهد (الجب)، فى حين تستمر الأميرة جويدان فى غيها مع البنات الأجنبية، أما جدة عويس باشا (فاطمة هانم زادة) فهي واحدة من التركيات، تقوم بتوجيه عويس باشا فى صلاته مع القصر (ص ٣٧)، وهي تعى التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالى وملك مصر، فهي تعلم أن "هذه السجادة العجمى أخذتها إليها الأميرة فوزية" لما كانت زوجة للشاة، وظلت تزين جدار البهو حتى طلاقها منه"، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض. وقد أيدته جدته فاطمة هانم زادة قائلة: إن الشاة لن يأتى ثانية إلى مصر لينضب من دوس هديته بالأقدام لكنها فى قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يسعد حلالة الملك فاروق" (ص ٣٧)، ويجب أن يرتبط بحماة العرش الإنجليز.

وهذا ما جعل موسى باشا، كالملك فاروق، كجدته فاطمة هانم، يسعى إلى تدمير حزب الوفد، والتغلب على النحاس باشا، وإيقاف حرب القنال، والقضاء على المناضلين، وتشد يد قبضة الحاكم على البلاد، باستخدام البطش السياسى والعسكرى. ولذلك فإنه يستخدم (الكرباج) فى التعامل (مع جنس مصرى فلاح).  
أما من يدخل قصر عويس باشا "فهو من قبيل الخدم لهؤلاء السادة والسيدات، وبنية العلاقات داخل القصر" هنذا، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات. والمصريين عامة.

كذلك تتحكم علاقة الباشا بعلية سيف النصر، ومارجريت سنكلير، فى حكم البلاد، وفى تعرية هذا الباشا وبيان ضآلته، مثله مثل الموظفين المقلدين له، كعبد الواحد أفندى (سكرتيره) وهو شاذ ص ٢٤. وقطامش كاتب العزبة.

وعلى الجانب الشعبى نرى علاقات الفلاحين والسكان جميعاً، على الطرف الثانى من القصر الذى يفصله "ترعة" عن مساكن العزبة الشعبية. فعلى رأس الفلاحين / العزبة يقف (العمدة) حمادة أبو جبل، وهو تابع للباشا، مشغول بما يريد به الباشا عن واجباته نحو أسرته، وخاصة زوجه التى ضرب (الجرب) بين فخذيها وإبطيها، بل يضاجعها - برغم ذلك - دون التفكير فى علاجها، وهو ما أعطى لستهم مساحة رمزية، حيث تتوازى، فى هذا السياق، مع (الوطن) المصاب بداء (الاحتلال) تحت إمرة (عمدة - ملك) خاضع مشغول. وزاد من مساحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من (عكاشة المغنواتى) البطل الذى سيستشهد فى (القنال) معالجاً لستهم، بل جعلها تعالج على يد الدكتورة صباح (أوديت) المناضلة المختبئة من السلطة فى عزبة عويس فيما بعد، ويجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها ووصف علاجها.

أما ابن عم ستهم (عباس أبو حميدة) فهو الموازى الرمزى لعباس حلمى الثانى، كما كان والد عويس باشا موازياً للخديوى عباس حلمى الأول، وعباس أبو حميدة، هو قائد التنظيم السرى فى عزبة الباشا عويس، والذى قاد تجنيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة.

وتبقى شريحة هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها، على رأسها (أبو جعفر) شيخ الخفر. فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على العزبة، وفي الوقت نفسه تعبت به رسل القصر، فقد تركه عبد الواحد أفندي، وقطامش. وعكاشة المغنى، "يجزى خلف الكاريتة".

وتأتى شخصية السقا الضعيف، وشخصية كرامة المضحى به، ثم زهية التى أعطته نفسها لينسى (الكرباج) وتحمل منه فى لحظة العطاء بينما قلبه معلق بالقصر وجويدان هانم. ولهذا، ليس عجيباً أن ينتهى بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صباح (أوديت) فى عيادتها فى حين يظل كرامة ضائعاً بين طبقتيه الشعبية، وخبه لأميرة من قصر عويس باشا تحتقره وتكون السبب فى جلده وتمزيق جلده.

وبهذا نجد لدينا دوائر متداخلة، وذات استقلال نسبي فيما بينها دائرة الأرسقراطية السياسية والعسكرية، ودائرة أبناء الفلاحين، ثم دائرة الاحتلال. وقد عرضها الكاتب بمهارة خدمت قضية الصراع الجوهري الذى يديره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة ومبرراتها.

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرسقراطية والاحتلال، كما أوضح قدرة الشعب المصرى على أن يختزل داخله مسافات الإحساس بالظلم والغضب الفجائى عند حدث جلل كحريق يناير ١٩٥٢، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السرية برغم أنف الملك والأرسقراطية. والأجانب، وضباط القسم السياسى المخسوس، الذين أسماهم عويس باشا خطراً وهم (الجيش، والشيوخ، والإخوان المسلمون).

وكان من الطبيعى أن ينحاز الكاتب لحزب الوفد. ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا، تحت مبرر من شعبية الحزب، وقيادته لحرب القتال، ضد المحتل الإنجليزى، ضد زغبة الملك. وهذا ما أشرنا إليه فى البداية. حتى أنه قد أدخل كلا الزعيمين فى سرد صاحب صندوق الدنيا، أى تحولهما لتراث شعبى، امتداد إلى ما كان عليه الأمراء والسلاطين الشعبيون. وقد أضاف الكاتب الصراع

على السلطة بوصفه بعداً جوهرياً للعبئة الملك في التفرقة بين الأحزاب، لاستمرار تكسير الموجات الشعبية الغاضبة.

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائح والطبقات والعلاقات الاجتماعية التي شكلت البنية السكانية لمصر قبل (١٩٥٢). وأوضح العلاقة بين الطبقات والشرائح، بقدرة روائية أفصحت عن كاتب يتدخل بشكل ملحوظ في تسيير دفة الصراع الاجتماعي السياسي الآتي دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية.

وقد نجح في بيان تفتت الشرائح الأرستقراطية، وانقسام بعض شخصياتها على نفسها أحياناً، كما حدث لعويس باشا، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها، مثل شويكار زوج عويس باشا.

وقد شكلت هذه الشخصيات في علاقاتها المتعددة والمتفاوتة رؤية الكاتب تجاه ثورة (١٩٥٢)، وقد منح نفسه شرف الانحياز للفقراء، والمناضلين الشعبيين، والوقوف ضد الديكتاتورية والخيانة، وإبان انتماء الحكام إلى ذواتهم، لا إلى مصر، ذلك الوطن / الشعب.

وبذلك يتجاوز (جميل عطية إبراهيم) ثنائية الفكر، وتجاوز طرفيه بل يسعى، وينجح في ذلك، إلى فهم جدلي لطبيعة الصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر قبل الثورة. إنه ينفي فكرة الطبقات المستقلة، المصمتة، المنفصلة، وقد نجح في رصد الحراك الاجتماعي في تنوعه، وتعددته، من منظور موحد، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عضوي يتفاعل في كل عناصره.

### ( ٣ )

ويمثل المكان بطولة تتوازي مع بطولات (عباس أبو حميدة) وعكاشة المغنواي، إذ نرى عزبة عويس، النموذج المناضل، ونجد الإسماعيلية، النموذج المقاتل، حيث ندرك للمكان تأثيراً خاصاً على الشخصيات، فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختفائه من العزبة، ووصوله إلى الإسماعيلية، كما أعطت العزبة في تنظيمها

السرى بطولة (عباس أبو حميدة) ويظهر المكان بوصفه شخصية اعتبارية، تكمل بطولات المناضلين الشعبيين.

وقربط مشاهد الرواية - فى تسلسلها - بهذه الشخصيات. فقد أدار الكاتب (كاميرا) مدققة على المشهد، وقدم فى كل مشهد تركيزاً خاصاً على شخصية من الشخصيات، ففى مشاهد العزبة نرى (كاميرا زووم) على عويس باشا، وفى مشاهد القصر نرى التركيز على جويدان، وما حولها من فتيات أجنيات، وهكذا نجد فى الإسماعيلية التركيز على عكاشة مماثلاً للتركيز الذى نعاينه فى مشاهد الغناء ومعالجة ستمهم من الحرب.

وكان من الطبيعى أن يعطى لبليس دوراً عسكرياً يجمع بين عويس - رسول الملك فاروق - والضباط الإنجليز، لنرى مشهداً يصور كمية الذخائر التى فجرت القاهرة بحريقها المدمر (يناير ١٩٥٢م). وكذلك كان من الطبيعى أن يفرد لضباط الثورة المشاهد الأخيرة من الرواية.

هذا، وقد رتب الكاتب النقلات الروائية وحركتها الدرامية فى تتابع دقيق، يفضى بعضه إلى البعض الآخر، فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات علنية وسرية، ثم يجمع بين تتابع مشهد خصاء أبيض وجلد كرامة ابن السقا، تمهيدا للدخول إلى مشاهد معركة الإسماعيلية، التى انتهت بمذبحة بلوكات النظام، ولذلك كانت مشاهد نضال الفدائيين فى الإسماعيلية مبررة، ومنطقية، أفضت إلى مشاهد -رائق القاهرة، التى نهبت فيها العاصمة ودمرت، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين. إلا أنه لم ينس أن يضع مشهداً للانتقام الإلهى، باحتراق (سنكلير) حبيبة عويس باشا التى أحرق بنو جلدتها القاهرة، ثم كانت مشاهد الثورة والثورة المضادة، مبررة فى تسلسل أحداث الرواية فى مجملها.

ونرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكاناً نقيضاً أو محاوراً له، حيث العزبة تحاورها القاهرة. وقصر عويس باشا يحاوره قصر الملك، ومعركة بلوكات النظام



وتنظيمات الفدائيين فى الإسماعيلية تتحاور مع بلبيس ومخازن ذخيرتها، ومع القاهرة بحرائقها ودسائسها.

كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الأداء السرى للثورة ومشاهد التآمر عليها، ووازن بين نجاح الثورة وإخفاؤها فى بعض الأحداث، وهذا ما حقق توازناً بين تقسيمات المشاهد والأماكن، كما حقق - من قبل - توازناً فى العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية بمختلف سياقاتها.

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأجادى الجانب، يروى حقبة محددة من زمن الإعداد للثورة، ويعود خلال السياق الروائى إلى الخلف أحياناً، ليتصل تسلسل الزمان فى اتجاه واحد، برغم الثراء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها. ولم يتضح الزمن النفسى إلا فى مشاهد نادرة، أهمها: لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز فى الإسماعيلية، ولحظة استسلام زهية لكرامة ابن السقا، ولحظة اختباء صباح (الذكورة أوديت) بين قوم عرفوا حقيقة موقفها. وباستثناء هذه المواقف يتسلسل الزمن تسلسلاً منطقيًا، كما ظهرت المشاهد متتابعة فى اتجاه واحد من قبل.

#### ( ٤ )

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة، التى تعمل على توصيل الدلالة فى المقام الأول، سواء فى "السرد" أو فى الحوار. وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به فى مثل هذا السياق أو هذه المواقف فى الحياة. حرصاً منه على صدق الأداء اللغوى، وحرصاً أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها، ووثاقيتها.

وقد طوعته الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامية أو بالأعجمية. ولكننا لم نلاحظ خصوصية لهجة (عزبة عويس)، ولم نجد معجماً خاصاً بها، إذ كل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة. فهل رسم الحروف قد أعان الكاتب على هذه اللهجة، أم أعانة قرب هذه العزبة من بندر الجيزة فى هذه الأيام؟!

أما السرد - بعامة - فى هذه الرواية، فقد مثل لغة الراوى الذى يساعد شخه ياته على الكلام، بأن يمهد لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث. أما الراوى نفسه فقد كان يبدو واضحاً فى معظم الأحوال، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذى يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقى مع الجملة العربية، بأن يضع كلمة من معجمه اليومى، تنبو عن الاستخدام الفصح.

فمن البداية يستخدم كلمات مثل (الغتاة) بمعنى (الغثاة) فى العربية الفصحى، وبمعنى ثقل الدم فى العامية المصرية، فى سياق فصيح يقول فيه "وبقية الأجراء، فيصمتوا بل زادت الغتاة وعلت همهمات واحتجاجات" (ص ١٣). وواضح هنا القصد والعمد إلى كسر السياق. ويتطرق الكاتب من عامية المعجم إلى عامية التعبير. فللتعبير عن عكاشة المغنواتى يقول: "وهب بلعته الأرض، وغطس" (ص ٣٠) أو يقول فى سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها (معتبرة) فى قوله "وأخرج علبة سجائر معتبرة" (ص ٣١). ثم نراه يصور حركة العين سريعة الانغلاق والانفتاح بقوله (بيبرش)، إذ يقول: "وأخذت عيناه تبرشان من الدموع" (ص ٣٢)، أو يصور حائى التنفس فى الماء بقوله يبقبى، فى وصفه لحالة عكاشة تحت (الذش) بقوله "فيخرج الهواء من فمه ويبقبى كجاموسة" (ص ٣٣)، أو حينما يقول عن حدة السمع وتركيزه "وطرطق آذائى" (ص ٦٧).

ويمكن أن نتقبل هذا المعجم حينما لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير، ففي تقرير الطبيبة عن جرب ستهم يكتب "أكزيما مصاحبة بهرش" (ص ٨٠)، أو يصف "حزمة فجل وراور" (ص ١٠٢)، وكلها تعبيرات لا محيد عنها فى سياقاتها، ولكنه يحاول أن يعطى المذاق الشعبى للغة السرد، كما أعطاه للغة الحوار.

فالكاتب مصر من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسياسة. ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا، كما امتلأت الرواية فى بعض فصولها بشعر شعبى، أورده الكاتب على لسان عكاشة المغنواتى

(شهيد حرب القنال فيما بعد) ليؤكد شعبية البطل، وبساطة الشهادة، ومن ثم بساطة اللغة.

وبرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية، نراه فى الحوار يتحول أحياناً إلى الفصحى بدون داع لغوى أو نفسى أو اجتماعى، فعلى لسان عباس أبو حميدة المناضل، وهو غاضب من زوجه حينما صرحت بحقيقة صباح:  
"البتت دكتورة يا عباس، دكتورة هاربة من البوليس. قال لها فى غضب:  
- وقعة أيلك سوداء". (٥٢)

فى حين يستلزم هذا استخدام العامية، المتسقة مع خطاب فلاح، وعلى لسان مناضل شعبى، وفى لحظة غضب، عكس ما كان الكاتب يفعل فى حالة السرد. وهى لحظات لغوية محيرة لدى جميل عطية إبراهيم. وقد استمرت هذه الحالة، حالة تفصيح الحوار، بدون داع حتى نهاية الرواية. فنراه يقول على لسان صباح الطيبة المناضلة وهى تخاطب طفلة عباس أبو حميدة - يقول:  
"وتأ، 'ها الصبية ثم جرت عليها قائلة:  
- خالة صباح!  
وتعلقت بها باكية، وهى تصيح:  
- أبى، أين أبى" (ص ٢٥٥).

وهى لحظة تكون العامية فيها مطلباً جوهرياً، وتفسد الفصحى فيها السياق العاطفى التلقائى، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة القرية أو لغة الطفولة.  
لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشعبيته أن يكسر التوقع، ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمتطلبات الحوار والسرد.  
وأحياناً يطول منه السرد بلا داع، لأنه يستسلم لتفاصيل اللحظة، وفى ص ١٤٨ يستسلم لمذكرات (مارجريت سنكلير) وهى تتحدث عن أنواع القادة من الساسة وقادة الجيوش فى إسهاب، برغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها، وكان الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد، ونوع قيادته تمهيداً للدخول إلى إخفاق مشاريعه العسكرية والسياسية والاقتصادية، التى

بدأت بفوز الضابط المشاغب (محمد نجيب) بانتخابات نادى الضباط، وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه بعد سطور قليلة فى جملة بسيطة "أنا رجل حرب لا رجل سياسة" ص ١٨٥.

فى الوقت نفسه حرم الكاتب على عليه سيف النصر أن تستطرد "حول مفهومها للحرية والسلام الاجتماعى، وقوانين تطور المجتمع، والصراع الطبقي" لأنه جعل عويس باشا "فى حالة لا تسمح بمناقشته، ولا تود هى القسوة عليه فى هذه الظروف" (ص ١٩٣).

وبعد، فهذه قراءة لرواية (١٩٥٢)، حاولت أن ترى العلاقة بين مقصد الكاتب وعالمه وبين أدوات صنع هذا العالم. ولا شك فى أن الرواية - كغيرها - تتحمل أكثر من ذبّة، ويمكن النظر إليها خلال من أكثر من زاوية.

استحضار التاريخ ونقد الواقع  
قراءة في رواية "عاليها سافلها"  
لسعيد سالم



( ١ )

التراث هو كل ما خلفه لنا الأجداد، فى كل مستويات الحضارة. والسلوك، وتتواصل من التراث عناصر موروثه، قادرة على أن تسير الحياة فى الواقع المعاصر. وهى - بالطبع - ذات قدرة على امتصاص ما تنجزه حضارة الآخر من منجزات حديثة ومعاصرة، لم تكن حضارتنا بقادرة على انجازه بسبب ظروفها التاريخية، الملائمة لمرحلة خاصة، من مراحل التطور الحضارى المصرى القديم.

وكلما طرأ طارئ، أو جد جديد، ينظر هؤلاء الأبناء إلى طريقة الأسلاف فى التعامل مع ما يحدث، أو ما يشبهه، ومن ثم يستدعى التراث فى عدة مستويات. منها الموازنة والمقارنة بين سلوكين، أو تصرف بين حضارتين.

يحدث ذلك كلما طرأ جديد يستدعى النظر والتأمل، أو حين يعن لنا سؤال، كيف نتصرف الآن؟ كما يحدث ذلك التساؤل فى لحظات الصدام الحضارى، أو لحظة الضياع الحضارى، لحظة الوقوف من أجل حسم الأمور وتحديد المسؤولية، ومحاولة الخروج من مأزق العصر. ويشهد التساؤل فى فترات الانتقال بين الأجيال، والدول، والحضارات. وقد فعل الأدباء شعراً ونثرًا، فعل الاستدعاء، وتحويل التراث إلى قوة مساعدة، تساعد أبناء اليوم على وضع الحلول وتحمل المشاق.

ويعد استدعاء الشخصيات التاريخية من أهم ملامح الاستدعاء الأدبى، لربط الحاضر بالماضى، أو نفى أحدهما عن الآخر فعل ذلك محمد المويلحى فى حديث عيسى بن هشام حيث رأى فى المنام، وحيث جعل يقول على لسان عيسى بن هشام "رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام أمشى بين القبور والرجام .. وكنت أحدث نفسى بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور بغرور الإنسان وكبره، وشموخه بمجده، وفخره، واستعظامه لنفسه ونسيانه لرمسه .. وبيننا أنا فى هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر، أتأمل فى عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان، مستغرماً فى بدائع المقذور، مستهدياً للبحث فى أسرار البعث والنشور. إذ برجة عنيفة من

خلفى كادت تقضى بحتفى فالتفت التفاتة المدعور، فرأيت قبراً إنشق من تلك القبور  
وقد خرج منه رجل طويل القامة ..<sup>(١)</sup>

وهو ما يفعله الآن "سعيد سالم" فى روايته عاليها واطيها<sup>(٢)</sup> "منذ السطر الأول  
من هذه الرواية حين يجد نفسه يشاهد" تحت رمال خلدتها السكون الأبدى، ترامت  
صيحات فزع متناثرة أطارت النوم من رفات عيون الزمن<sup>(٣)</sup>. وهو تواز سيتكرر كثيراً  
فى هذه الرواية بما يجعلنا نرى استدعاء شخصية واحدة فى حديث عيسى بن  
هشام، وعرض حال الأمة المصرية عليه، ليقارن بما مضى، ويقترح حالات الإصلاح  
اللازمة. توازى مع استدعاء ماض أبعد فى التاريخ هو الماضى المصرى المجيد،  
ماضى الانتصارات والتقدم والتفوق على حضارة البشر قاطبة. بعرض حال الأمة  
المصرية عليه فى كل شئون الوطن. والجديد هنا أن الكاتب يحل نفسه محل عيسى  
ابن هشام ويستبدل الباشا فى حديث عيسى بن هشام الشخصيات المصرية القديمة  
المجيدة: إخناتون، ورمسيس، خوفو، خفرع، منقرع، إمنمحات، حتشسوت .. إلخ.

يستدعيهم سعيد سالم، ويأخذهم عبر أرض مصر من صحراء سيناء إلى شارع  
الهرم، ومن الإسكندرية إلى أهرامات الجيزة المقلوبة على رأسها بفعل فساد حياة  
أهلها، إذ قلب التاريخ على رأسه. وسيطر عملاق الفساد على هذا الوضع.

وقبل الدخول فى تفاصيل تحليل هذه الرواية. وقبل أن نوازن بين ما فعلته  
وما فعله المويلح، نشير إلى نقطة جوهرية وهى أن استدعاء التراث، له دلالة تاريخية  
وحضارية ونفسية وفنية فى العملين "إذ نلاحظ من خلال تعليقات الراوى (والراوى  
الضمنى فى رواية سعيد سالم) المختلفة ومناقشاته مع بعض الأشخاص، أن موقفه من  
التحولات الطارئة على المجتمع المصرى الجديد، تجسم فى التعبير عن طريقتين  
متكاملتين إحداهما: عملية والأخرى نظرية، تتمثل الطريقة العملية فى قيامه بردود  
فعل محسوسة عبرت عن موقف خاص من الواقع الذى يحيط به. وتتمثل الطريقة  
النظرية فى الآراء التى يبدو مدافعاً عنها وملتزماً بها"<sup>(٤)</sup> وكأنهما (سعيد والمويلحى)  
يستدعيان التراث، لبيان الحركة المضادة وبسبب تدهور القيم الأصلية داخل  
المجتمع المصرى الجديد، بعد إنقضاء دور الحضارة المصرية القديمة.



وتعى - بذلك - الذات نفسها التاريخية والحضارية، لتفريق من حاضر مر. وقد ظهرت وسائل الاستعانة بالماضى، منذ أن دخلت مصر العصر الأوروبى، وأرادت أن تستفيد منه "وبالنسبة للرواية العربية، ومنذ محاولات الجينية فى القرن الماضى أو مطلع هذا القرن - حسيما يرى الدارسون لظهورها - سعت كى تكون مجلى لتلك المساءلة، بما تعنيه من استيحاء لأوروبا وأمريكا فى رواية "سعيد سالم" وللذات القومية. وهكذا تواتر إنتاج الطهطاوى، حسن العطار، على مبارك، أحمد فارس الشدياق، فرح أنطون، سليمان الفيضى، محمد المويلحى ..<sup>(5)</sup> وامتد هذا العرق حتى سعيد سالم فى روايته عاليها واطيها، مع اختلاف تقنى، ولغوى، وأيديولوجى.

وسعيد سالم أحد قصاصى وروائى مدينة الإسكندرية، تغلب عليه كتابة الرواية. ويقبل من نشر القصص القصير. فله روايات "جلامبو ١٩٧٦" "بوابة مورو ١٩٧١" وعمالقة أكتوبر ١٩٧٩، آلهة من طين ١٩٨٥، عاليها واطيها ١٩٨٥ / الشرخ ١٩٨٨، الأزمنة ١٩٩١، الفلوس ١٩٩٣، "وله أيضاً مجموعتان قصصيتان: "قبلة الملكة ١٩٨٧، والموظفون ١٩٩٢". وله تحت الطبع روايتان ومجموعة قصصية. ويلاحظ أنه خلال سبع عشرة سنة قد أنتج لنا ثمانى روايات، ومجموعتين قصصيتين، إلى جوار روايتين ومجموعة قصصية. أى أن مجموع ما كتبه سعيد سالم. عشر روايات وثلاث مجموعات قصصية.

وهو كاتب مكثر له أسلوبه الخاص فى معالجة قضايا رواياته، وقصصه، فقد تزود بمعرفة كبيرة للتاريخ المصرى، فى كل عصوره وهو مزود - أيضاً - برؤية اجتماعية سياسية، تجعل المتابع لأعماله متابعاً للتطور السياسى الاجتماعى لمصر. وتساعد على ذلك قدرة لغوية وتقنية، تمكنه من اللعب بالزمن، الروائى. إذ يتميز بمزج الأزمان والأماكن والشخصيات والحوادث من أجل أن يصل فى نهاية الرواية - إلى فهم عام "للإنسان" فى مكان محدد.

وذلك يجعل المتابع لسعيد سالم مضطراً للمقارنة والموازنة بين ما يكتب، وما يعتقد أنه من مصادر تكوين هذه الرؤية.. "عاليها سافلها" كما يتضح فى رواياته كلها.. وتظهر مقدرته على السيطرة الكاملة على حركة الشخصية والحوادث.

مستويات تاريخية واجتماعية متداخلة و متمازجة في أحيان كثيرة. دون أن ننسى الإشارة إلى روح السخرية والفكاهة التي تظهر في تعليقاته ومن ترتيب المشاهد داخل النص الروائي.

وليس غريباً أن نختار هنا رواية "عاليها واطيها" لتكون نموذجاً لرؤيته الروائية، وطرق قصه .. والرؤية الواضحة لمشكلات الوطن والمواطن. والأخطار التي تحدد بمصر في هذا الزمان بخاصة.

فقد حدد في هذه الرواية (طبعها مرتين ١٩٨٥ - ١٩٩٢) البؤرة المبينة لحاضر الحياة المصرية المعاصرة، إذ يتعرض لتواجد الأجنبي على الأرض المصرية، وما تعرضت له الأمة المصرية من تأثيرات حضارية معاصرة، تتشابه، مع التأثيرات الحضارية المصرية، وما تعرضت له الأمة المصرية من تأثيرات حضارية معاصرة، تتشابه، مع التأثيرات الحضارية المصرية القديمة على العالم المحيط بها في الجغرافيا، والتالي لها في الزمان، ولكن الأحفاد، يختلنون، فأحفاد الفراعنة فشلوا في استبدال الأهرامات بينما يستفيد أحفاد الحضارة الحديثة من هذا الانقلاب لتسخير هذا الشعب.

وتتجسد البؤرة في حالة انقلاب الأحوال وعجز الحاضر عن حل معضلات الماضي والحاضر في الوقت نفسه، إذ من بؤرة رمزية هي "انقلاب الأهرامات فوق روسها" تبدأ الأزمة ولا تنتهي. ويستدعى لها سحر الماضي وقدرة الحاضر، ولا حل لهذا الوضع المقلوب، الأمر الذي يشعر باليأس المتجلى في صيغة الدعاء والتعجب والسخرية في عنوان الرواية "عاليها واطيها". وهو عنوان مفتاح ورمز لما تتمحور حوله أحداث، الرواية كلها. كما يكشف هذا العنوان عن تعدد الدلالات فيه. وهو تعدد يتوازي مع تعدد مستويات بنية الرواية، حيث يؤدي الكاتب دوره على مستويين بنائين: التاريخ الأقدم: والتاريخ الأحدث: ليعقد صلة بينهما تضيء للمتابع مناطق النقص في الواقع وإذا كان الباشا التركي في حديث عيسى بن هشام ينتقد سيئات الواقع. القديم والجديد، فإنه يدين الباشا أيضاً لأن نظام حكمه هو السبب البعيد في هذه السيئات، وقد حول سعيد سالم حلم المويلحي الراوي إلى كابوس، إذ انتهت

الرواية دون حل، وأصبح الحل فى رقبة كل الناس، لأن كل الناس مدانون، ف  
الداخل والخارج، والقديم والمعاصر، وهذه طريقة سعيد سالم فى كل رواياته السابقة  
لعالها واطيها أو الملاحقة لها.

## ( ٢ )

تقوم بنية الرواية على تتابع ست وخمسين وحدة.. تتابع تتابعاً زمنياً، بحيث  
يأخذ الزمن امتداداً طبيعياً، رغم تداخل زمنى القدماء والمحدثين، بعيداً عن زمن  
الرواية، حيث يلتقى القرن الحادى والعشرون بمشكلة القرن العشرين، بزمن قديم  
يتحول فيه القدماء إلى زماننا، محتفظين بقدراتهم الخارقة، فى استدعاء الزمن  
القديم، بطرق سحرية، تحول الفرات إلى إنسان عاقل حى. بل تخترق زمنيتهم  
المكان فتستدعى الشخصية من أى مكان فى مصر، لأى مكان فى الوقت نفسه، فقد  
دبت الحياة فى عالم الموتى الأبدى، وانطلق صوت خارج الزمن وشاهد عليه: أيها  
الفراعين .. لقد انقلبت أهراماتكم، ومن تحت تراكمات الزمن السحيق خرج الفراعنة  
إلى مواقعهم حسب الخطة الموضوعية "ص ٧ - ٨، وصارت القاهرة محط أنظارهم،  
والجيزة بطبيعة الحال.

ثم يأتى تتابع مكانى من سيناء إلى الجيزة، حيث مجد القدماء فى  
انتصارات الجيش المصرى فى سيناء، وحيث عبقرية المبدع المصرى القديم فى بناء  
الأهرامات على هذا الشكل، وسوف تنتقل الشخصيات إلى أمريكا ثم تعود إلى مصر،  
ويتجول الفراعين بين الأماكن المتعددة فى مصر، وفق خطة معرفة السبب الحقيقى  
وراء انقلاب الأهرام.

لذلك تتحول الشخصيات الفرعونية إلى شخصيات معاصرة. وتتحول الرموز  
الدينية الصامتة إلى كائنات حية ناطقة تشارك فى الحل وتجاوز الشخصيات الأخرى  
مثل رمسيس الثانى، حور محب، إخناتون، أمنمحات، حتشبسوت. ويبدأ الكاتب فى  
وضع رمسيس الثانى المنتصر العسكرى، وإخناتون أول موحد للإله فى التاريخ  
المكتوب، أما مسئولياتهما، فينزل رمسيس أمام قوات الطوارئ الدولية، وينزلا

إخناتون أمام مجمع الأديان ويكتشف كلاهما تهاوى الأوضاع. فلم يكن أمامهما إلا أن ينزلا إلى الواقع الحى. وبمساعدة: (جنية) من النيل والبحر..

ويتنكر إخناتون فى زى معاصر ليكتشف فى حارة بندقة بالإسكندرية ص ١٦ تهاوى أوضاع الغناء والتمثيل والرقص. فتوجه إلى المثقفين فى العاصمة عله يرى حلا بمساعدتهم. واتجه إخناتون إلى الصحيفة اليومية الكبرى لمقابلة الكاتب والمفكر الكبير حلیم حتحات، قبل يده بمحبة صادقة وقال له بصوت خفيض كمن يفشى سراً .. ما الذى جاء بك، إلى هنا وفى هذا الزمان؟! أجابه قائلا: الكارثة، تقصد انقلاب الأهرامات؟ وهل هناك كارثة أسوأ منها؟ قال حلیم بلهجة تفيض بالإخلاص: إنى أنصحك بالعودة إلى تابوتك، وبأن تنزل به إلى عمق، أبعد من عمقه القديم فى باطن الأرض، ص ٢٠.

وهذا ما سوف تتكشف عنه الأحداث. فقد استطاع المفكر والمثقف المصرى (حتحات) أن يقنع المعاصرين بأن انقلاب الأهرام شىء طبيعى بل أقنع إخناتون بذلك. بل ترك حتشسوت حاملا منه واستبقاها فى عهد الحفيد الثالث المعاصر، حتى تلد مولودا جديداً يمكن أن يكون على يد جيله خلاص الأهرامات من الوضع المقلوب. مثلما حدث لأختها المصرية إيزيس وابنها حورس، وهذا ما جعل إخناتون يقتنع بأن الفكر والدين والفن / إذا لم يقودوا أحفاده إلى حل لمأساتهم المعاصرة، فإنه لا أمل فيهم إلى يوم يبعثون" ص ٢٥ - ٢٦.

وقد أوضحت الرواية أن هذه الأقاليم (الفكر والدين والفن) قد تحولت إلى عوامل هدم، على يد قوم لا يفهمونها فهما حقيقياً.

ويبقى الحل الثانى: حل رمسيس العسكرى، ويساعده هامان الذى نصحه بأن عليه أن يقتل الواقع المعاصر قبل أن يتعامل معه فيقرر أن يستعين بالأسلحة الأمدية الحديثة فى استعداد الأهرامات. ولما حاول أن يكون غير خاضع لشروط الأمريكان، اعتمد على الأحفاد وخبرتهم لكنهم يكتشفون عملاقاً يمثل الفساد هو قبطان مراد عثمان الذى حول كل جهود الإصلاح إلى عبث ضائع: لأن وراءه مئات من العمالقة الأشرار فى الداخل والخارج.

ورغم القبض على (قبطان) لم يقتل، لأن بنود اتفاق الفراعنة أن يعدلوا المائل المقلوب، لا أن يعاقبوا الأحفاد، ومن ثم ظهرت فكرة اعتقال قبطان ومن على شاكلته، حتى يتم الإصلاح فقبض على رموز فساد الفن والفكر: المطربة سمارة والمطرب محمد ملوخية والصحفي المفكر المثقف حتوت.

ويتعرض المؤلف لحالة الثقافة في مصر، وحالة التعليم والمتعلمين، كما يتعرض لمفاهيم الحالمين بالإصلاح عن طريق التنمية الزراعية، أو القراءة أو الحب. ولم يجد إختاتون أن فكر الشباب قادر على استبدال الأهرامات. ولهذا تحدث الفراعين بقولهم:

"نحن فراعين مصر العظام، قررنا إيفاد الفرعون رمسيس الثاني لدراسة إمكانات استخدام القوة فيما لو فشلت سبلنا القائمة على الوسائل السلمية" ص ٤٢.

ولكنه يفشل بوسائله القديمة القائمة على السخرة وعلى جيش هامان. فقرر أن ينزل إلى المدينة (الجيزة) ليقضى سهرة في شارع الهرم. وهناك أدرك أسباباً جديدة لعدم القدرة على استبدال الأهرام، إذ "أحس بالتوتر والملل، بدأ يفكر في الانصراف لشعوره بالوحدة وإحساسه بالاعتراب عن هذا المجتمع" ص ٤٥. ولكنه يكتشف إسراف الناس في اللهو من المصريين والعرب، ثم يلاحظ وجه الشبه بين معظم الحاضرين وبين قبطان مراد عثمان ص ٤٧ عملاق الفساد في مصر. وهنا قرر رمسيس العودة إلى ماضع اللبان الأمريكي، يطلب المعاونة منه رغم أنف الفراعنة لماضع اللبان.

ويختم الكاتب الحركة الأولى من الرواية (١ - ١٦) بتسجيل حالة أبي الهول بعد فشل الجميع، وقرار الالتجاء إلى الغريب يقول: "أطلق أبو الهول زعقة صارخة، تردد صداها في الآفاق بعد انسحاب جيش رمسيس. لم يتبين الفراعنة، كما لم يتبين أحفادهم المعاصرون مغزى هذه الصرخة حتى الآن ص ٤٨. ثم تنتقل الرواية (١٧ - ٢٨) إلى فكرة جديدة تساهم في بيان الحركة الروائية التالية.

يلجأ رمسيس إلى أمريكا، للتفاوض حول المعدات الجديدة، لكنه في المطار يجد مظاهرة عدائية من اليهود الأمريكيين في انتظاره، ليذكره بسخرتهم

فى عهدو وعهد ابنه منفتح. وعند عودته بالمعدات والخبراء، أجرى الوفد الفنى كل مجهوداته. لكن أعلن الخبير الأمريكى فشله فى تحريك أى جزء من الهرم باستخدام كل ما لديه من إمكانيات متطورة تمثل أقصى ما توصلت إليه عبقرية العلماء. ص ٥٢ - ٥٤.

وهنا يتوازى لجوء الباشا فى حديث عيسى بن هشام إلى فرنسا، مع لجوء رمسيس إلى أمريكا، لأنهما مركزان للحضارة فى عصر كل منهما .. ولم يعد أمام الفراعنة وأحفادهم إلا اللجوء إلى الإبداع والثقافة من جديد وعلى لسان تحنوت المثقف الإعلامى الكبير يقرر الكاتب: أن "الأهرام ليست مقلوبة. الأهرام فى وضعها الطبيعى، ما حدث ليس إلا إفرازًا طبيعىًا للواقع والواقع نفسه ما هو إلا إفراز طبيعى لما يسمى بانقلاب الأهرام. ص ٥٧.

وتنتقل الرواية بعد ذلك إلى الواقع من جديد، فإن طرق الحياة فى مصر هى السبب. فالوعى ضرورى. ولكن الفراعنة الثلاثة يشاهدون التليفزيون فينامون، وهذا ضد الوعى المطلوب لاستبدال الأهرام. ولهذا قرر (خوفو) "بعث رسالة سرية إلى الملكة حتشبسوت يطلب فيها استضافة كبير كبراء الثقافة بالقصر الكبير، ثم استسلم ورفيقاه لليأس باقتناع شديد". ص ٦١.

ثم حاول أن يلتقى بكبار مثقفى مصر فلقى الدكتور يوسف فخر الدين موسى. وعرف منه كيف يعيش حياة يومية تطرده من الحياة، ثم التقى مع رجل الفكر والحرب (على عزيز سهدوم) حيث يبين سهدوم له أن سبب الانقلاب، اضطراب الحياة. وهو أن المصريين يخلطون بين ما للقلب وما للعقل، ويميلون الأمور ويطلبون من الله أن يعدلها، دون أن يبذلوا فى سبيل ذلك أى مجهود. ولكن الشيخوخة لحقت بهذين المفكرين (للسلم والحرب)، وبهذين المتضادين، المفكر الواعى الشائخ والمسئول الجاهل عن الوعى، يرى الفراعنة الأمل، إلا فى تثقيف هذا المسئول وغيره بالقوة، وربط ذلك بالحل الكبير، ثم أعاد الفراعنة فى هذا السياق "حور محب" للمساهمة، فى وضع حل لهذه المشكلة المعضلة المقلوبة.

وهنا تنتصف الرواية ثم تدخل إلى حركة روائية جديدة. فسوف يستدعى "حور محب" أرواح الزعماء لمحاكمتهم عما فعلوه من أفعال ساعدت على قلب الأهرام. ثم يستدعى أرواح الناس الذين عاشوا في الفترة ما بين ١٩٥٢ إلى زمن كتابة الرواية هذه. فحاكم عبد الناصر والسادات، وترك مبارك حتى يتم مشروعه. ولكنه أوضح أن الحفيدين الأولين قد وقعا في أخطاء قاتلة ساهمت في انقلاب الأهرام. ووجد أن النفاق هو أس هذا الفساد، لأنه يؤدي إلى الكذب والبعد عن الحقيقة.

ثم عرض لنماذج ماتت في عهد الحفيدين، ورأى أنهما ضحية لهما. فقد وفر الحفيد الأول الطعام ومنع الكلام، ووفر الحفيد الثاني الكلام غير المجدي، ولم يوفر الطعام. وكان على المجلس الفرعوني أن يقابل الأحفاد من الفئات الممثلة للشعب، وفي الوقت نفسه لا يزال المفسدون في قصر حتشبسوت معتقلين، ولا يزال رمسيس محتاج لماضغ اللبان لاستبدال الأهرام فقط، بل لمعرفة مكان حتشبسوت التي اختفت ولا يعلم مكانها إلا الأمريكي بطرقه التكنولوجية المعاصرة.

أما مجلس الفراعنة برئاسة رمسيس فقد قرر تنفيذاً للبند الثاني من قراراتهم الأخيرة: التي خولت السلطات الكاملة لكل فرعون أن يلتقى بأى مواطن فارق الحياة خلال ثلاثين عاماً قبل منتصف عام ١٩٨٢ وأن يسأله المشورة في كيفية استبدال الأهرامات بعد مناقشته في أسباب انقلابها. ص ١٠٥.

فالتقى حور محب بفانوس أفندي الغلبان الذي فارق الحياة في نهاية ١٩٥٦ م، بعد تلقيه نبأ إستشهاد ابنه في الحرب خلال عمليات انسحاب الجيش ومن خلاله يعرف مشكلة الغلاء، وإضراب العمال المقنع عن العمل رغم حضورهم إلى مقر عملهم، تعبيراً عن رفض الظلم. وعرف حور محب سر الرشوة والنفاق، واضطراب الخدمات ثم التقى خوفو بعامل لقي حتفه بين تروس آتته عام ١٩٦٧ بعد أن حقق معه وخصم من راتبه يومين، لأنه رفض التبرع لإزالة آثار العدوان. وعرف خوفو من العامل فهمه لارتفاع قيمة العامل على أصحاب الشهادات الجهلاء، حتى أصبح الأحفاد يستوردون طعامهم من الخارج.

ثم التقى إخناتون بأديب شاب استشهد في حرب أكتوبر (١٩٧٣)، وفوجئ بأنه عاجز عن الكلام. وعرف منه كساد حال الثقافة والنشر في ظل تحول قبطان مراد عثمان إلى نموذج في الحياة.

ثم التقى منقرع بطفل صغير يبكي سوء حظه، لأنه ولد في بلد مقلوبة الأوضاع، يعيش على غذاء الحلم، بعيداً عن سجن الحرمان، وعرف أن الطفل لا يثق في المستقبل.

واستدعى رمسيس أرواح سباك، ونجار، وبناء، ونقاش، ممثلين للطبقة العاملة الحرفية التي اغتنت في ظل انقلاب الأوضاع، وجد ملامحهم متشابهة، وعقولهم خاوية بسبب عدم التعليم. وهنا قرر اعتقال كبير مسؤولي التعليم في القصر الكبير، ورأى المسئول التعليمي الكبير أن الحل في تخفيض المواليد. وهنا استدعى خفرع (طلعت حرب) كبير كبراء الاقتصاد المعاصر، وعلم أن السبب في التدهور هو عدم إيمان الاقتصادى الكبير بطلعت حرب، فأمر باعتقال كبير كبراء الاقتصاد.

وانتقل أمنمحات فاستدعى سيدة عاملة انتحرت في الستينيات، بعد أن استشهد زوجها في حرب اليمن، وترك لها ستة أبناء ذاقت الويل لإطعامهم، وهنا أمر باعتقال كبير كبراء الشعب والذى كان يعرف في زمن سابق بكبير كبراء الأمة، ورشحت هذه السيدة زميلة لها تدعى "مطبعة" لاستكمال الحوار مع أمنمحات.

وتنتهى الرواية وحتشسوت حامل من حليم حتحوت وسط زحمة قصر الضيافة (المعتقل): "بكى الطفل الجميل حسرة على ولادته بمصر الحديثة، وأخذ العمال يدخنون الحشيش ويضحكون. حين وقف شاب مثقف يتفرج بحياء شديد على فاترينة للأحذية التي توطأ بها الأرض، أما الأهرامات فما زال عاليها واطيها". ص ١٤٩.

وتكتمل الحلقات لتتضح بنية النص الموازى لما هو موجود في مصر المعاصرة بعد معرفة آراء الأقدمين والمعاصرين والأجانب. ويظهر أهمية أن يعتمد المصريون على قوتهم الذاتية وأن يأملوا في المولود القادم لحتشسوت رمز العزة في



الدولة القديمة. ولحليم تحنوت رمز الفكر والثقافة والعقل المفكر فى الدولة المعاصرة، أى أنه سيبنى جيل جديد من سلالة القديم والحديث مصر الجديدة.

( ٣ )

والرواية تقوم على تعدد مستويات الدلالة. فهناك الدلالة المباشرة للأحداث، وهى دالة على قدرة الفنتازيا على توصيل الحقائق والصدام المباشر بالواقع وهناك الدلالة الرامزة. وهى دالة على موقف الحضارة المصرية القديمة على حالة الحضارة المعاصرة فى مصر وفى أمريكا، وهناك الدلالة الضمنية التى تتناص مع حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى. فإن البنية العامة لحديث المويلحى تتوازى مع بنية رواية عاليها واطيها. فقد استدعت البنيان شخوصاً من الماضى. وهى شخوص غير عربية. واستعرضت هذه الشخصيات كل تفاصيل الحياة اليومية. وحالة المؤسسات فى مصر. وقد وازت الروايتان بين ما كنا نملك من عز، وما نحن فيه من تخلف، ثم إنهما لجآ إلى السفر خارج مصر، للتعرف على آخر ما توصلت إليه الحضارة المتقدمة (فرنسا - أمريكا). وقد أصرت الشخصيات المستدعاة - فى النهاية - على مثالب الحضارة المتقدمة. ورأت ضرورة الاستفادة من أفضل ما رأينا فى التراث وفى الحضارة المعاصرة فى إنشاء مجتمع جديد.

ولغة هذه الرواية، لغة واضحة سهلة التركيب مباشرة أحياناً. وتقول ما توده بالضبط دون زيادة، داخل الجملة الواحدة، ولكنها فى بعض المواضع تكرر جملاً، إذ تحولت بعض الجمل إلى لازمة قولية، وتتحول بعض العبارات إلى زخرفة قولية فى بعض المواضع مثال التعقيبات القصيرة التى تأخذ رقمًا مستقلاً داخل الوحدات. أذكر هنا - على سبيل المثال - الوحدات (٣١) الوحدات (٢٣) الوحدة (٤٥).

"قبل أن تلملم الشمس أطرافها منسحبة وراء البحر الفسيح. هفهفت فى الجو نسمات راقصة بلحن الجنيات الساجدات، ومع إختفاء القرص الدموى انبعث الماضى السحيق من أغواره البعيدة مخيمًا على أرواح الفراعنة الثلاثة، وعبقت رائحته بشجن التاريخ فقالوا: كان وكان وكان. أما الحاضر فقد أجمعوا بالحواس والظنون أنه عديم اللون والطعم والرائحة. فماذا عن المستقبل!؟"

وهى فقرة كاملة تحمل فى أحد مستوياتها الرسالة المنبثة إلى المتلقى،  
وتشرح وجهة نظر الكاتب فى هذه القضية، وقد اضطر الكاتب، أن ينبش قبور  
الموتى، وأن يزيل عنهم القداسة أو الخوف، بل يعرى التاريخ، ويكشف عن مساوىء  
الذات والآخر من أجل الوصول إلى غد أفضل..

## هوامش القراءة

- ١- سعيد سالم، عاليها واطيها، دار ومطابع المستقبل الفجالة، والإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.
- ٢- محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى ابن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس الطبعة الثانية، ١٩٨٢.
- ٣- محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.
- ٤- نبيل سالم، وعى الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.



"ثلاثية القهر"

دراسة في الرواية المعاصرة



## ( ١ )

يمثل (القهر) عائقاً ضد (الحرية) الإنسانية النسبية. وليس القهر مجرد حرمان من الحرية بل هو وصف لسلب الإرادة أو تعليقها لفترة أو لمدة طويلة. والقهر أنواع: يبدأ (بقهر الاحتياج) الذى يسبب (الهجرة) من الوطن إلى مناطق ثرية تستطيع أن تلبى احتياجات الإنسان. وهذه الهجرة عائق مؤقت لحرية الإنسان حتى يعود وقد حصل على ما يريد، فقهر القهر الاقتصادى. ومثال ذلك ما حدث لبطل رواية "إبراهيم عبد المجيد" "البلدة الأخرى". وهذا هو القهر الأول.

والقهر الثانى: قهر (الحرب) التى تعطل إرادة الإنسان لفترة ترتبط بطول الحرب أو قصرها. وإن كانت الحرب لتعطى الإنسان طاقة عالية للتخلص من هذا القهر، المرتبط بقهر الآخر، الغريب، أو الآخر العدو. وتسبب الحرب لذلك قهراً للمجتمع كله، أفراداً ومؤسسات، بما تسببه من حرمان، وفقد للحرية، وتسخير للطاقات حتى يتخلص المجتمع من الأحزان. حتى إذا جاء (النصر) وانمحت (الهزيمة) 'عادت الحرية وعادت الإرادة، وقهر القهر كما حدث لبطل "أحزان صيف منسية" لشمس الدين موسى.

والقهر الثالث، هو قهر (الموت) الذى لا يصمد أمامه أحد. فهو قهر للجسد بتحويله إلى تراب، وقهر للروح بمفارقتها هذا الجسد. ولكن يقهر الموت بتفهمه، والتعامل مع الموت على أنه انتقال للروح إلى عالم آخر لأنها لا تفنى. كما يتعامل الكاتب عبد الحكيم قاسم مع الموت فى روايته "طرف من خبر الآخرة" التى يعالج فيها مسألة قهر الموت بالوعى بما يجرى فيه وما يجرى بعده كما حدث لبطل هذه الرواية بخاصة. وكما يحدث فى "أصوات" وفى "مجنون الحكم".

وهذه الروايات تمثل ثلاثة أنواع من القهر النفسى والاجتماعى والروحي، لذلك يعرض المؤلفون لتأثيرات كل قهر على حدة. وهناك بلا شك روايات أخرى تمثل تجليات أخرى لقهر النفس الإنسانية، سنشير إليها إشارات داخل هذا البحث

مثلما حدث مع بطل "أصوات" لسليمان فياض، وقهر (القتل) كما يحدث في رواية الكاتب المغربي سالم حميش، وهي رواية "مجنون الحكم" إلى جانب القتل النفسى بسبب الحرب وبسبب الحاجة الاقتصادية. ومن ثم يقهر القهر، يقهر الضرورة؛ الاقتصادية والنفسية والعسكرية، والروحية.

ويعنى هذا أن علاقة (الأنا) (بالآخر) تظهر فى علاقات كثيرة فى الحياة والموت. وتأخذ الرواية فى تحليل هذه العلاقة على مستويات كثيرة. كما سنلمح من خلال تحليل هذه النصوص.

## ( ٢ )

الحرية تعنى قدرة الإرادة الإنسانية على الفعل أو تخيل الفعل وتصميمه، بوازع نفسى واجتماعى، ولا يقلل من هذه الحرية إلا أن تكون رد فعل، أو فعلا منعكسًا، يجبر فيه الإنسان على فعله، إذ يسقط عنصر اختيار الفعل كما يسقط عنصر التعرف على البواعث لترك العمل لا لتنفيذه. فقد "اصطلح التقليد الفلسفى على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره، أو استطاعة اختيار ضده"<sup>(١)</sup>. ويدخل مفهوم الحرية هنا إلى منطقة نفى القهر والضرورة لصالح "الحرية". وتظهر الحرية هنا على أنها سلوك شبه تلقائى، يخضع للإرادة والرغبة كما يتأثر بمجموعة المواضع الاجتماعية، والتكوينات النفسية.

ولكننا نأخذ فى الحسبان: "أن الصلة وثيقة بين الداخل والخارج، فإن الإنسان لا يخرج من ذاته ولكنه لا يلبث أن يعود إليها، وهو لا يحقق أفعاله فى العالم الخارجى إلا لكى يزيد من خصب حياته الباطنية. ونحن حين نستعمل حريتنا، فإننا نحقق وجودنا الضمنى فى العالم الواقعى، وبذلك نوجد رابطة بين الداخل والخارج، ونحول (الإمكانية) إلى (فعل). ومعنى هذا أن "الفعل" هو الذى يحطم وحدة "الذات" أو عزلة (الأنا) لأنه ينفذ بها إلى صميم العالم الخارجى، فيحقق بينها وبين الكون ضربًا من الألفة أو التوافق"<sup>(٢)</sup> ينفى اغترابها من ناحية، ويقهر الضرورة من الناحية الأخرى.



ولا شك في أن معرفتنا بالدوافع النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بهذا الإنسان، يمكن أن تعرفنا على أهدافه وأغراضه، ولا شك في أن التعرف على طريقة تفكيره تمكننا من القدرة على التنبؤ، المستقبلي بسلوكه حين نفترض موقفاً محدداً، ذا خصائص مميزة.

وهذا ما يفعله الآخر، تجاه الأنا. وهنا تنشأ علاقة الأنا بالآخر وفق قانون نفسى / اجتماعى / عقلى، يمكن لأحد طرفى هذه الثنائية من السيطرة على الآخر، أو دفعه نحو سلوك ليس من عاداته أو سلوكه المعتاد. وبالتالي ينشأ نوع من "القهر" المقنع، لا تتجاوزه "الأنا" إلا إذا وعت نفسها جيداً، وتعرفت على دوافع سلوكها. ويلاحظ هذا الأمر فى الأفراد والجماعات التى تكون الغريزة والشعور بالنقص أمام الآخر جزءاً رئيسياً فى تفكيرها وسلوكها. ويتسم سلوكها وفعلها - بناء على ذلك - بتلقائية، يخضع بسببها لمطالب الآخر، وتضيع - بسبب ذلك - حرية الاختيار. والصدق مع النفس، والاتساق مع القدرات الحقيقية للإنسان.

نحن أمام "الحرية" و"قهر الحرية"، أمام "الحرية" و"نقد الحرية". نحن أمام الإنسان الفرد فى مواجهة الجماعة ثم أمام "الجماعة" وهى تواجه "الفرد". يحاول كلاهما قهر الآخر، وإخضاعه لأهوانه ومطالبه. نحن أمام "الآخر = حامد" وهو آت من الغرب "الآخر بالنسبة للجماعة" مع زوج "سيمون = الآخر النوى" ليمثلا نموذج قهر غير مباشر على سلوك "الأنا الفردى والجمعى" فى رواية "أصوات" لسليمان فياض.<sup>(٣)</sup>

نحن أمام "الغريب" فى "البلدة الصحراوية" والآخر، يضغط عليه، ويستعبده بنظام "الكفيل" والعمل حتى الذوبان فى حرارة قيظ الصحراء، ويأغراقه فى تفاصيل لا تنتهى من القسوة والمهانة، حتى تتمحور الأنا حول نفسها ثم تتخلص من هذا كله بالانسحاب بعيداً عن "الآخر" أملاً فى "البلدة الأخرى" كما يحبها الكاتب "إبراهيم عبد المجيد" فى روايته الطويلة "البلدة الأخرى".<sup>(٤)</sup>

ونجد أنفسنا فى عالم ثالث يعود إلى القرن الرابع الهجرى حيث الحاكم بأمر الله، يحكم مصر، وفق ظروف خاصة، فهو مريض نفسياً، وهو ذو مذهب فاطمى

يختلف عن المذهب السنى فى مصر، وهو القاهر المذبذب الذى يمثل "الأنا المتسلطة" عبر كهنوت الفاطميين وتآليه الحاكم وعصمته. بل يمثل فى الوقت نفسه "الآخر" القاهر بالنسبة للمصريين. ونجد الآخر وهو يحاول الحياة على حساب موت الآخرين الأمر الذى خلق ثنائية المقاومة الذاتية ضده. إذ نجد فى رواية "جنون الحكم"<sup>(٥)</sup> لسالم حميش المغربى الجنسية هذه المعالجة السياسية النفسية الفنية لجنون السلطة، وتسلط الأنا على الآخر. ومقاومة الآخر المزدوجة بالسلب والنكت والبطاقات والتحايل، ثم بالثورة والتمرد والتخريب والقتل. وقد انتصر الكاتب بالطبع للمقهورين من القاهر، بالقتل كما حدث فى التاريخ.

ولهذا نجد تدرجاً فى علاقة "الأنا بالآخر" فى هذه الروايات الثلاثة، حيث نجد: الآخر النموذج القاهر بتفوقه الحضارى يسقط صريع "التخلف الحضارى" لدى سليمان فياض فى رواية أصوات، ونجد الآخر القاهر بتخلفه وسطوة ثروته، يقهر أنا الراوى البطل، ويدفعه للانسحاب إلى "الأنا" بحثاً عن بلدة أخرى ربما تكون طيبة المال، لدى إبراهيم عبد المجيد فى روايته "البلدة الأخرى". ونجد الآخر القاهر بسلطان الحكم والثروة والنسب وبوساوسه وتقلباته النفسية والمزاجية التى يترتب عليها مزيداً من القهر للجموع المغلوبة على أمرها باسم الدين وباسم الحكم الإلهى، حتى يفيض الغضب لدى العامة ويثورون لتحصل الأنا على حريتها، ثم يأتى الفرج من لدن شريحة القاهرة، حيث (ست الملك) تدبر لأخيها موتاً حاسماً يخلص الحكم والشعب من ظلمه بعد أن فشل المقاتلون فى ذلك. وهذا ما دعى سالم حميش إلى أن ينهى روايته "مجنون الحكم" نهاية سعيدة يستمتع فيها المصريون بكل ما يعوض أنفسهم عما سلبه الآخر القاهر الحاكم بأمر الله المصاب بقهر "المالغوليا" والتشويش العقلى والنفسى.

نحن أمام الآخر القاهر بتفوقه الحضارى، ثم ثروته، ثم بسلطان الحكم. وأمام الأنا الغريزية المتخلفة الفقيرة، والأنا الواعية الفقيرة، ثم الأنا المستسلمة الموتورة، وهى أنا تنتصر دائماً بالسلب والهروب والخوف، فتقتل الآخر عن جهل أو

تسحب من أرضه ومملكته، أو تذوب في السلب والضحك والمرارة ثم بترك النفس على مواها.

ونرى في "أحزان صيف منسية"<sup>(١)</sup> الواقع كله مقهوراً بظلام النكسة، وتفكك الشخصيات. بل نرى الشخصيات وهي تنحدر بين نقيضين: الأول: الحرية، ومتطلباتها، التي كانت هدفاً لكل شباب هذه الرواية. والثاني العبودية أو القهر بالخضوع للواقع المهزوم، والتخلي عن الطموح الشخصي، لأن طموح الوطن كله، مؤجل حتى تزال التأثيرات السلبية التي يفرضها الزيف والملق والظلم.

وهنا سنلاحظ - في التحليل - أن الانهيار النفسى يتوازى مع الانهيار العام للواقع المحيط به. الأمر الذى انتهى بالبطل إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، وينتصر على السلبيات والفساد. وهذا ما أشار إليه الكاتب. وكان يحتاج لتكملة أخرى للرواية لنرى آثار (قهر العدو) وانتصار أكتوبر على هذا البطل الذى كان يوماً ما مناضلاً ضد القهر.

ويعالج عبد الحكيم قاسم في "طرف من خبر الآخرة"<sup>(٢)</sup> مسألة حرية الإنسان. ويوضح الكاتب - فى هذه الرواية أن القهر يأتى من مفهومنا عن الموت، وعن الآخرة. وهو يحاول أن يحرر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والوعى لما يحدث له.

ومن هنا يدين تحول الرسائل أو الحكمة إلى وسيلة لقهر الإنسان، وسلبه حريته بتخويفه، والسيطرة عليه. إنه يطمح فى هذه الرواية إلى أن يوضح العلاقة بين قهر الموت للجسد، وقهر الروح للخوف من المصير المحتوم بعد الموت.

وتتخذ كل رواية من الروايات الخمس تقنية خاصة ولغة خاصة. أى تأخذ كل رواية شكلاً خاصاً يتناسب مع رؤية المبدع، ووجهة نظره. فتأخذ رواية أصوات (تقنية الأصوات) المتعددة التى تروى القصة من وجهة نظر كل صوت فيها.

وتأخذ رواية "البلدة الأخرى" تقنية الراوى السارد. الذى يمزج بين الرواية السردية الذاتية والرواية السردية الموضوعية. إذ الكاتب راو، وبطل فى آن واحد.

فى الوقت الذى تهرب فىه رواءة مجنون الحكم إلى التراث الفاطمى  
المشترك بين المغرب ومصر. ليعالج الكاتب المغربى موضوعا تدور أحداثه فى مصر -  
فىعتمد التراث جوهراً لتجربته الروائية.

بينما يأخذ شمس الدين موسى تقنية الاسترجاع، والغوص فى نفس البطل  
وغيره من الشخصيات للتعرف على ما فى داخل الإنسان المقهور.

ويتميز عبد الحكيم قاسم عن هؤلاء جميعاً باتخاذ تقنية "المسرواية" لكتابة  
هذا الموضوع الشائك وليتمكن من السرد والتحليل من ناحية، ويتمكن من الناحية  
الثانية من إجراء حوار الملكين مع الميت، فى جو شغيف يتناسب مع الجو الروحى  
المقدس.

وسوف تعالج كل رواءة على حدة لنرى العلاقة بين موضوع وهدف الرسالة  
والخطاب الروائى، ويبن شكل الرواية وتقنياتها ولغتها.

### ( ٣ )

يمكن أن نطلق على العلاقة بين طرفى الصراع فى رواءة أصوات لسليمان  
فياض، أنها "أنا الآخر" أعنى الأنا المستلبة للآخر، بفعل مشاعر النقص وحقيقته أمام  
حقيقة تفوقه وتقدمه، الأمر الذى جعل سلوك أهل قرية (الدرأويش) جميعاً رد فعل  
منعكس يلبى رغبات الآخر حتى تتلائم الذات الناقصة مع الآخر المكتمل، لأنهم  
تحولوا بفعل نشاط غريزى "مقلد" و"منافق" و"كاذب" إلى قرية "نظيفة" و"منظمة"  
و"مضيئة" و"هادئة" تلبية لرغبة الآخر، لاحتياجهم هم إلى هذه لأشياء. ولهذا  
حينما رحل الآخر، بل قبل أن يرحل، عادت قرية الدراويش إلى ما كانت عليه من  
تخلف.

فالآخر يحرك الأنا نحو الأفضل، لكن الأنا لا تتغير بل تعود إلى ما كانت عليه  
غريزياً واجتماعياً. وهى عالمة بهذه الحقيقة. وتتحول كل هذه المكبوتات إلى ثأر  
غريزى هو الآخر، تمثل فى قهر الآخر المتحضر بشروط الأنا المتخلفة. إن الأنا  
المتخلفة لم تتحمل الصمت الدائم أمام قاهرها، وتمثل ذلك فى أكثر العناصر ميلا

إلى الغريزة "المرأة" التي قتلت "الآخر المرأة" بحجة النظافة والتدين، وهما الموضوعان اللذان أثارهما الآخر في نفوس "الأنا الجمعي" فسال الدم غزيرا وماتت سيمون الجميلة الرشيقة التي شغلت الرجال والنساء والشبان والأطفال على السواء. فلما لم يستطع الأنا الجمعي استيعاب الآخر تقيي التقليد، وأنكر خصوصية الآخر - لأنه لا يحترم خصوصية نفسه بالقطع - وعاد إلى الذات إلى الأنا العميق ليرتد إلى حقيقة الغريزة بقتل النموذج المسبب لإحباط الذات، بينما نجا "حامد" (الآخر المشترك) بين الآخر الغريب والآخر القريب.

لقد نسي الأنا المقهور كل المواضع الاجتماعية، نسي العالم الخارجي، وتشرنق حول نفسه ورغباتها ونفذ سلوكاً غريزياً بلا روية، فسقطت عنه صفة الحرية، لأنها أنا ضعيفة أمام عقلها، مستسلمة لهواها ولهوا جسها.

ولم يكن "المأمور" حراً في سلوكه وفعله، بل كان مقيدا برغباته وبمنافع يأملها، وهذا ما جعله في نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الغريزي نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حادة، لا إلى (موسى) القابلة وتكتل نساء الدراويش لختان امرأة فرنسية مسيحية.

ولم يكن سلوك "أحمد" سلوك الأحرار حين نظم بيته وأعاد طلاءه، بفعل ألفى جنيه من حامد إليه. ولم يكن حراً حين يقلق بالآخر المختلف عن زوجه زينب. كذلك كان سلوك العمدة باستثناء سلوك ابن المنسى لأنه ثقف الفرنسية وآدابها وعرف سلوك الآخر واحترامه ولم يستسلم لغريزته، وبالتالي لم يقهره الآخر.

وحينما نستمع إلى مقولة المأمور، وهو يعد القرية ندرك شكلية الإجراءات التي اتخذها، وأن عمق التغير مرتبط بقدم الوافد الغريب. يقول المأمور، وهو السلطة القادرة على تنفيذ ما تراه:

"قلت للجميع إنه لا بد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالديار المصرية. ووافقوني على ذلك، وأخذنا، طوال أسبوعين في تهذيب حشائش القنوات، وترميم جسورها (فقد ترغب الست سيمون في أن تتمشى عليها في العصارى) .. لكي تبدو الدراويش لسيمون وكأنها مضاعة في كل الليالي من سنوات

بعيدة .. /.. ولم تخل أحاديثنا من حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنسية".  
ص ٢٢ - ٢٣.

ولهذا نجد ختام الرواية على لسان المأمور والطبيب يلخص هذا الموت/  
القهر/ التقليد/ الغريزة/ الضرورة يقول المأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: "قررت  
أنه لا ينبغي أن تفلت من العقاب. مهما كان سببه المعلن. وأخذت الطبيب جانباً،  
وكانت الصالة خالية، ليس فيها من أحد سوى: أنا، وهو، والضابط المعاون. وجلسنا.  
فكرت في المحنة الأليمة التي سوف يواجهها حامد غداً، ابتداءً من غد، إن بقي في  
الدراويش، إن هرب عائداً إلى باريس فكرت أن سيمون قد ماتت، وأن الطبيب  
يعرف جيداً معرفته بالحياة قلت له هامساً:

- قل لي ما سبب الموت الحقيقي؟

كان الطبيب شارداً. فقال لي باضطراب والدهشة مرتسمة على وجهه: نعم.  
آه .. موتنا، أم موتها؟! " ص ١٢٠.

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الاختيار، حين تتحول كل الأشياء إلى  
شكليات لمجاملة الآخر. وهنا يكون الموت رمزاً لفقد الحرية مثله مثل التقليد وثنائية  
الفعل واضطرابه، ولهذا كانت إجابة الطبيب شافية موتنا نحن الغريزيين أم الموت  
الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية!؟

#### ( ٤ )

ويضعنا إبراهيم عبد المجيد في روايته "البلدة الأخرى" من البداية حتى  
النهاية في مقالة الاختيار والتقلب منذ أن انفتح باب الطائرة على الصمت والقيظ  
والشاب الذي لم يسترح له طوال الرواية حتى قررت الطائرة نفسها الإقلاع إلى أرض  
الوطن من جديد.

وكما وضعنا سليمان فياض في قرية واغلق علينا، حاصرنا إبراهيم عبد  
المجيد بشقة راحته مع زملائه (الاستراحة) وبالمستشفى، وجعل المجتمع كله هذا  
المستشفى الذي اكتشفنا من خلاله قهر هذا الواقع على رقاب الناس، واستسلام الأنا

لقهر الآخر، لأنها غريبة، ولكنه يصنع تعاطفًا إنسانيًا بين المقهورين من الجنسيات المتعددة التي تساهم في تمدين هذا الواقع. ويعرض لنا الآخر قابضًا بالسلطة وبحق موروث، وبشرطة وتقاليد وقوانين تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان، ويعرض علينا نماذج لا تنتهي من هذه القيود، ومن هذه الإحباطات والاضطهادات التي سببها الآخر.

أى تحقق رواية إبراهيم عبد المجيد "البلدة الأخرى" هذه المقولة. "قهر الأنا" ثم قهر القهر "بوعى الأنا بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها، ومن ثم بالانسحاب من أرضه التي يملك قانون الحركة عليها، والعودة إلى وحدة الأنا، وكسر اغترابها، وعودتها إلى أرضها الخاصة لتعيش وفق الظروف التي هربت منها - لتقهرها - فقهرها الآخر بشروط أقصى وأقصى من شروط الوطن.

نحن أمام "الغريب" فى "البلدة الصحراوية" حيث "الآخر" يملك الثروة التي تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية وتنفى ضغوط الأسرة وتنفى بمتطلباتها، فى عالم متغير، وقاسٍ. وحيث يتلقفه الآخر بقانون الآخر فيستعبده وكأنه باع نفسه وفقد هويته، بالعمل حتى الدوبان فى حرارة الصحراء، وبدخولها فى تفاصيل يومية لا تنتهى، حين يعرض الآخر مشاهد من تسلطه ونفاذ شروطه وقانونه فى هذه الذوات الغريبة.

فراه يعرض مشاهد الجلد وقطع اليد والتشهير. وليس غريبًا أن تنفر الأنا مما لم تعود عليه. فتخلص من كل ذلك بالانسحاب بعيدًا عن الآخر، وأملًا فى بلدة أخرى تمثل البلدة "الحلم" التي لا تفتقد فيها حريتها.

لهذا يضعنا إبراهيم عبد المجيد فى "البلدة الأخرى" ليحقق هذه المفارقة وهو يخاطبنا خطابًا روائيًا. إذ يؤكد - من العنوان حتى النهاية - مفارقة ثنائية بين البلدة هنا، والبلدة الأخرى هناك. ويشعر العنوان - بالطبع - بالخلافات الواضحة بين بلد الأنا وبلد الآخر/ الأخرى. وهى البلدة التي كان يمكن - إذا تعدلت شروط الحياة - أن تكون هى بلدة الأنا.

فمنذ أن تحدث الكاتب بلسان الأنا الروائية حتى نهاية الرواية ونحن نتقلب معه على مقلاة الاختيار، والرفض الباطنى لكل ما يراه، وتراه الذات منذ "أن انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت. شىء نادر أن تشعر فى ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة، لكن الذى خلفى دفعنى برفق نحو أول خطوة؛ ص ٩. وهو إذ يقابل الشمس والآخر، يفقد منذ اللحظة الأولى اختياره، فيخطو أول خطوة بدفع الآخر الخلفى.

وهذا ما عبر عنه - بعد سطور قليلة بقوله: "تقدم يا ولد. زعق فى أحد الجنود، أدركت أن الدين أمامى دخلوا الصالة، وأنى نمت واقفاً فى الطابور .. ما الذى يجعلنى أنفر من هذا الشاب." ص ١٠. وهو القول الكاشف عن سير العلاقة - فيما بعد - بين هذه البلدة المتمثلة فى الجندى والشاب الذى لم يحبه وينفر منه. لكننا ندرك إلى أى حد يقوم "الآخر" بتوجيه "الأنا" التى نامت منذ بداية الرواية وأيقظها الجندى الغليظ.

هى أنا قهرت فى بلدها، ثم تبدأ رحلة القهر الثانية، ثم تكتشف أن قهر بلدها أفضل فتعود إلى قهر الوطن (الفقر). وهذا ما فعله بطل وراوى هذه الرواية "إسماعيل خضر موسى" السكندرى المصرى المسنول عن أسرة كبيرة، وأم مريضة. وهو كما وصف نفسه "يفطن للحقائق بعد فوات الأوان. ضيعنى أحمد عاكف ونجيب محفوظ، صدقتهما فقتلت "آمال" أجل قتل عمد هو. عرفت سالم يعرفه أحمد عاكف مبكراً. أنا لن أفوز بشىء" ص ٣٦٢.

ولكنه حينما يكتشف وعيه وينفى شروط الآخر، تنمو ذاته وإرادته فيعود إلى الكتابة التى افتقدها بفعل الفقر والحاجة، ولهذا يتساؤل بضمير المتكلم: "هل كنت أعرف أنى سأصل إلى هذه النهاية، أم جئت هنا، على هذا البعد، لأتقصى الأسباب؟ ياالله. هنا، على بعد مئات الأميال من كل ماهز القلب أو تحجر أمامه. هنا، والآن، أكتشف أنى أستطيع "العودة" وأستطيع أن "أكتب". لكنى لا أريد أن أدمى قلبى، أنا كاتبى وقارئى فأنا قاتلى لا محالة إذ ستصل الخدعة إلى الغاية رغم أنى الكاتب المخادع الخبيث." ص ٣٦٣.



كما يتحرر من الضرورة الاقتصادية حين يكتشف وفاة والدته ويشعر أن أخواته قد تركوه حتى يأتي لهم بالثروة التي تمكنهم من الحياة السهلة. واكتشف الراوى/ البطل أنه يفقد حريته مرة ثانية من أجل "آخر" "آخر قريب وليس غريباً هو إخوته" كما فقدتها عند "آخر" كان المفروض ألا يكون آخر.

ويظهر البطل هنا كمرآة يعكس عليها الكاتب مجموعة من الأحداث والمشاهد والاختبارات، التي يثبت من خلالها، ومن خلال علاقة البطل بها، آليات مجتمع الآخر، وطرق تعامله مع الواقد إليه. ويتحول البطل بالتدرج إلى "شريحة" ممثلة لغيرها من الغرباء الذين وفدوا إلى "هنا" حيث الرواية، وهو إل "هناك" من حيث الواقع. لهذا نجد البطل التعيس، يتحول إلى سعيد بحريته آخر الرواية.

وقد تمثلت الحرية لديه في صورة الانسحاب المنظم كما تمثلت لغيره من أفراد هذه الشريحة الوافدة بالموت مرة، وبدخول الإسلام مرة، وبالعلم مرة، وبالحب مرة، وبالتعلق بأذيال الآخر والعمل جاسوس له على بنى جنسه. ولكن أنواع الحرية التي عرض الكاتب الراوى مشاهدتها يضعها كلها في حالة "إحباط" وافتقاد دائم، حين يعلن أن كل أنواع الحرية - وأن الزمان الذي تجرى فيه، والمكان الذي تجرى عليه - مجهزة بفعل إحاطة الأشياء والإنسان بجو بوليسى يفقد كل شيء حريته واستقلاله في بلاد يترصد فيها الهواء الأحاسيس ينقلها فيه للتعيس، .. كل منا أخفى شيئاً وعجز عن البوح به .." ص ٢٣٣.

وهنا يعرض الكاتب للبطل الممثل لشريحة في ظل دولة بوليسية قادرة تتجسس على الإنسان والزمان والمكان، فتفسد كل شيء. مما يخلق تعاطفاً إنسانياً ونفسياً مع البطل، يكفي لإقناعنا بالحل الذي اقترحه الكاتب، والنهاية التي ارتضاها لبطله "إسماعيل موسى" وبالتالي التي يقترحها لنا حين نواجه هذا النوع من القهر وفقدان الهوية والحرية، إنه الهروب، والارتداد إلى الأصل / الوطن / الذات / الأنا الأصيلة قبل أن تلوث بتسلط الآخر ومشاريعه.

وهي الحالة التي عبر عنها الكاتب على لسان البطل الراوى بقوله: "وكتبت السيد/ ناظر المدرسة .. لن أعود، ولن أبقى هنا. سأنفجر .." ص ١٣١.

## ( ٤ - ٢ )

المشهد يتسع كثيراً، حتى يشمل أنواعاً لا حصر لها من القهر، ومن المقهورين، كما يعرض إلى جانب ذلك، درجات من القهر، فى سلسلة هرمية، يتداخل فيها القاهر أحياناً. ويتبادل القاهر والمقهور أحياناً الأدوار. فنجد المساحة المتسعة من الأرض الجدباء، قد تشبعت ببتروول يكفى العالم مائة سنة، واتخمت بثروات لا يعلم صاحبها عددها. ويجوار منطقة الجذب هذه، مناطق طرد وفقر تملك ملكات حضارية تستطيع أن تبنى هذه الأرض الجدباء وتحولها إلى جنة فى أرض الله.

فتوافد على هذه الأرض جنسيات عربية، يمنية، ومصرية ومغربية، وفلسطينية، وماليزية، وتايلاندية، وكورية، وهندية، وأفغانية. وكلها جنسيات لشعوب مجازية، كانت من أصحاب الحضارات القديمة، ولا تزال تمتلك قدرات ومواهب وثروات بشرية ولا تملك ثروة لتنمى هذه البلاد. وكل هذه الجنسيات تدخل دائرة القهر "مجبرة" غير مختارة، فإما الفقر والمعاناة فى بلادها، وإما الثروة وإراقة ماء الحياة. وكل من هذه البلاد تقذف بأبنائها إلى بلاد النفط والقداسة .. وتأتى هذه الشخصيات وهى تحلم بقهر الضرورة، وبناء الحلم فى بلادها عند العودة.

وتدخل هذه الشريحة المقهورة دائرة التحكم فيها عبر العقود أو الكفيل. يقهرها حكام هذه البلاد بالثروة والبوليس والتقاليد، ثم نعلم من سير الرواية أن السيد المستعبد لهم، هو الآخر مقهور لقوة أكبر منه، تحميه، وتحمى ثروته ممن حوله من مناطق الطرد البشرى الفقيرة. وهذا هو السر وراء مشاهد القسوة مع الغرباء، ومع مشاهد الحرمان التى عرض لها الكاتب لمجموعة من شرائح البلاد الأخرى، حيث يتسول بعض الشعب الغنى، ويدخل فى دائرة القهر لأنه لا يملك نسباً يضمه إلى هوية الحاكم المسيطر وبالتالي أصبح كغيره من مقهورى العالم تحت سياط النفط، بل الشريحة المتميزة من أهل هذه البلاد تتدرج حتى نجد منها شريحة صغيرة مقهورة، فهذا "منصور" يفقد حبيبته لأنها غيرت توجهاتها، وتوجهت إلى "الكويت" المجاورة

للتزوج من (آخر) أغنى، ولهذا "عاد منصور من الكويت يلعن النفط، واليوم الذى تفجرت به الأرض، من قبل كل الناس يأكلون سباع الصحراء والضب.." ص ٣٧٤.  
ونستنتج هنا أن جو القسوة والدم المتناثر بين ثنايا الرواية، جو مبرر بما تتحمله الشخصيات من ضغوط، الحياة اليومية، ومن مشاهد الدم التى يرونها بين الحين والحين، وهم يعاقبون أحداً ما لذنب اقترفه، أو لمخالفة ارتكبها. وهو ما يبدو فى مشاهد قتل الفران التى امتلأت بها الرواية، والتى تدرجت من تأفف البطل من مشهد القتل وصوته، إلى إدمانه القتل وسفك الدماء فى مخلوق لا يطالب أحد بدمه أو تأره وهو "الفار".

لقد تحول البطل من قسوة المكان والزمان والإنسان إلى هذا الكائن المتوتر الذى ينفث عن إحباطه ووجعه فى قتل مقهور مثله، تحول إلى شىء يقول: "تجاوزت فى القتل الخمسين فأراً، وصرت اصطادها فى الليل أيضاً، صوت آذان الفجر يملأ فضاء البلدة التى فرغها الحر من الهواء فصار الصوت طبلاً فأصحو وأقطع الساعتين الباقيتين فى مطاردة الفران. أمارس القتل فى النهار وفى الليل وألقى بالموتى من فوق الباب، وأسمع صوت شجار القطة التى أعرف أنها فى حجم النمر.." ص ٣٤٦ ولا عجب أن نجد البطل يسقط قهر الآخر له على حيوان آخر يمارس عليه الدور نفسه، فكل شىء هنا ضخم، الحر، والبرد، والظلم، والكلاب المطرودة إلى الصحراء، والفران، والقطة، والإنسان الوافد الغريب هو الوحيد الضعيف الخاضع، فلا عجب أن تدور الدائرة ويتحول المقهور إلى قاهر لما هو أقل منه.

فقد كان القهر يطارده منذ بداية الرواية فى صورة كابوس أسود أيضاً. يتحول فيه البطل أمام من يطاردونه إلى ما يشبه الفار. فكما يقول عن ليلة عاشها: "كنت متعباً، من كابوس داهمنى بالليل. رأيت نفسى أتراجع فى بضع وفزع ويتقدم نحوى أربعة رجال سود، لهم عيون جاحظة، كل عين فى حجم البيضة تدور أمامى، وفى أيديهم سياط طويلة رفعوها عالياً. وأنا لا أعرف أين أذهب. فهم يحاصروننى من كل ناحية ويسوقوننى وأنا أتراجع بظهري حتى دخلت إلى زقاق مظلم تحده من

جانبي وخلفى جدران عالية من حجر بازلتى أسود ضخمة.. "ص ١٩. فمن المشهدين ص ١٩، ص ٣٤٦، نحس أن البطل ينفث عن رعبه وكابوسه وسواد ليله بمشهد القتل. وأمام مشهد القهر الواسع لكل الوافدين، ولبعض أفراد الطبقة صاحبة البلاد النفطية، ولبعض من أفراد شعبها من القبائل التي لا تحظى بحب الحاكم، نجد مشهداً نقيضاً، يتكرر فيما بعد، فعلى لسان البطل المترجم "للأمريكان مواقع عمل بعيدة، وسكن متميز، لكنهم يتبعون الشركة.. وللأمريكان قطاع الأعمال الفنية الراقية الذى سنتلقى منه بعض التقارير نترجمها.. "ص ٢٤. ويتكرر مشهد التمايز الأمريكى فى العلاج والرعاية الطبية ونستمع إلى الراوى يصف: على لسان آخر: "إن هناك مستشفى عسكرياً كبيراً بالقاعدة العسكرية "اسمه" يتكرر "مستشفى أمريكى لا يعمل فيه أحد من العرب، وفيه يصل راتب الممرضة الأجنبية أضعاف راتب الطبيب المصرى فى أى مستشفى آخر." ص ١٠١. وهو قهر آخر يوضح ازدواجية القهر، من الآخر العربى، ثم من الآخر الأمريكى داخل هذه البلدة.

ومشهد التمايز هذا يبرر ما تكرر فى الرواية من وصف سيطرة سلاح الطيران الأمريكى داخل أراضى هذه البلدة، حيث ينظر البطل يميناً وشمالاً فيرى العلم الأمريكى وعبارة "القوات الجوية الأمريكية" فجلس صامتاً حتى يغادر هذا المجال الجوى.

وهكذا تتدرج دوائر القهر وتتداخل ويتبادل الإنسان أدوار القاهر والمقهور وتتعدد مشاهد الموت والحياة لتظهر الأنا المقهورة، وتبين الفروق بين الإنسان الحى، والإنسان الشىء. فتجهض (فتاة) لأنها تحمل جنيناً من شاب سعودى (وهى ليست سعودية) ثم تموت (السيدة) أثناء العملية الجراحية ص ١٠٥ ويموت فيليب العجوز وهو يقوم بعملية ختان تطهره وتعدده ليدخل الإسلام حتى ينعم بثروة المسلمين ويعيش فى هذه البقاع بقية عمره. ولكنه يموت دون أن يحقق حلمه ص ٢٠١ ونجد الأم التي تترك ابنها لدى المستشفى لتأخذه أسرة تقوم على رعايته لأنها لا تستطيع أن تخرج به من المملكة و"اتضح الصورة. فتاة غرر بها أحد رجال البلدة لماذا لم نعرف باسمه؟ أتراها كانت تأمل أن تأخذ ابنها؟ تركوها عاماً فى

السجن ترضعه لآبد أن تتسلمه الدولة أكثر عافية وهى الأم لم تستطع أن توقف مرور العام كم من منى خرافية تعلقت المسكينة بحبالها وابنها فى صدرها. ص ٢٢٣".

ونرى مشاهد أكثر ألماً بعد الموت، فالموتى من العمال لا يرجعون إلى بلادهم بسبب بخل صاحب العمل الذى يرفض دفع تكاليف شحن الجسد إلى بلده مما يستدعى الآخرين لجمع تبرعات فهذا "جمعه يعمل فى شركة البازغى أكبر مقاول فى البلد، أكبر مقاول فى المملكة تقريباً، عنده سفن فى البحر، وأسطول سيارات يحارب به إسرائيل لو أراد، لا يمر يوم دون أن يموت عنده واحد من العمال، البازغى ومديروه يرفضون دائماً دفع مستحقات الميت يرفضون دفع ثمن الشحن شحن الجثة، يرفضون حتى ثمن الصندوق الخشبى ادفنوه فى المملكة، أرض طاهرة دائماً يقولون. أصبح معروفاً أن لكل جنسية مندوباً لجمع التبرعات للموتى عند البازغى".

وكثرة مشاهد الموت والفراق، والغربة، والملل فى هذه الرواية، تجعل الموت ومرادفاته يمثل خلفية عامة للنص. ويمثل هذه البنية العميقة التى تستوجب البحث عنها فيما بين هذه التفاصيل التى تملأ رواية كبيرة كالبلدة الأخرى. الموت والجذب والتشئى هى ما يشكل بنية عميقة تفصح عن موقف الراض لهذه الصحراء. ولهذه البلدة التى تجذب الغرباء، ثم تمتصهم ثم تلفظهم أمواتاً، يعودون موتى أو ممسوحين، أو لا يعودون ويدفنون فى الصحراء الطاهرة. وليس غريباً أن يتوحش إنسان هذه البلدة إذ يقتل الآخرين، أو يستنزفهم بالضبط كما توحش الكلب والفأر.

وهذه الوحشية هى التى تبرر مشاهد العبث التى قام بها منصور طوال الرواية فعلى الرغم من كونه مواطناً فى المملكة، إلا أنه يفتقد الإلتناس مع الآخرين فيصاحب "قرداً" ويفقد حبيبته بسبب ما يعانىه الغرباء أيضاً. ثم هو يذبح لمواطنيه القردة ويهرب من هذه المأدبة.

ولا شك أن الأبطال يختفون فى هذه الدوامة الصعبة فنجد "سيد الغريب" يقهر ويعزل وهو طبيب ممتاز، ولا ينقذه إلا مواطنه. وكامل السائق يعمل بنظام

"الكفيل" دون عقد عمل. وهو سياسي مصري وقعت عليه صنوف كثيرة من القهر السياسي في بلده (مصر) فيعاقب عندما تعاقب أى فرقة سياسية مضادة للسلطة، ومن ثم يهرب إلى المملكة ليعمل سائقا ويسافر إلى أوروبا أحياناً، ولكنه لا يدري لماذا جاء إلى المملكة. "هل تعرف لو عرفوا عنى شيئاً هنا كم سيفاً سيجرى فوق عنقى؟ هنا النملة لو شردت من طريقها ستجد فوقها ألف قدم. هنا لو أذن الديك قبل الفجر ما رأى فجرًا بعد ذلك، ولا صباحًا هنا لافته (أنت فوق الجحيم ص ١٨٠).

وفى هذا الجو يسرق نبيل الشركة، ويعمل عابد عميلا للسلطة على زملائه ومواطنيه وكان من الطبيعي أن يميل البطل إلى واضحة بنت سليمان بن سبيل وأخيها الذى هاجر إلى هذه البقاع بعد هزيمة ١٩٤٨ ص ١١٣.

ولا ينسى الكاتب أن يفصح عن "منذر" السائق فلسطينى الأصل، الفدائى الملتحق ليعمل فى هذه المملكة. وهو الوثائق فى موسى المصرى، الموصى له بالأيتعجب، وأن يحتاط فى هذا المكان.

نجح إبراهيم عبد المجيد أن يجعل بطله محور هذه الأحداث، وكشف عن قدراته النفسية والفكرية، التى أهلتة للصبر على بلواه، وقربته من كل الشخصيات المتناقضة، فالجميع يتحولون إلى أصدقاء وكثير منهم يفضى إليه بأسراره بل كثير من المواقف التى عاشها البطل مكنته من النظر إلى قاع المجتمع الملكى.

ولقد خرج البطل بتوصيف لهذه المملكة من سطحها، ومن عمقها، وحلل وناقش كلما وجد ضرورة لذلك، وكان اعتماده على تقنية السرد المباشر على لسان البطل الراوى الذى تنطبق ملامحه على ملامح المؤلف نفسه واختار زماناً صعباً، هو زمان الاختلاف بين مصر وشقيقاتها العربيات عقب معاهد. كامب ديفيد. أى أنه اختار لحظة تاريخية حرجة. وجاء على أرض نقيض، ليحل مشكلة نقيضة، وكان لابد أن يكون خروج البطل موازياً لخروج عام فى المنطقة كلها (الشرق الأوسط والأدنى وبالأخص من بلده مصر).

وساعد السرد المباشر، تقنية "الFLASH باك" التى يستخدمها الكاتب للشرح والتوضيح باستمرار ويستخدمها باستمرار لإعطاء خلفيات تاريخية أو سياسية أو نفسية

عن الشخصية التي يعالجها أو الحدث الذي يعالجه. وكأنه كان يستخدمها كلحظة (استراحة قصيرة للمتلقى المتابع لهذا الهول من الخلاف والدم والضجيج).

ولهذا نجح الكاتب في أن يخرج بهذه الرواية من مجرد الحكاية إلى توثيق تاريخ حقبة النفط دولار، النفط دينار، فلم يقف عند بنى جلدته بل تجاوز إلى المنطقة كلها فخلق مشهدا كبيرا للعالم كله الذي ينقسم إلى أصحاب عمل وسيادة وعمال ولم يقف عند الرصد العام بل دخل لتحليل أفراد مختلفة داخل الشرائح المحللة هنا.

وكان اهتمام الكاتب بحركة الصراع، والمغزى السياسي للرواية، وراء مباشرة اللغة وإشاريتها، رغم ما ورد من أبيات شعرية ومن قصص حب وعشق. كانت مناسبة لترقى اللغة إلى مستوى مجازى شعري. وقد حدث ذلك في روايات سابقة للكاتب. وقد ركز الكاتب على هذه الرؤية الاجتماعية المباشرة ليسهل له اقتناص هدفه من وراء الكتابة.

وهي الكتابة المواجهة لجمهور القراء، القادرين على القراءة والتحليل. حيث يدخل النص إلى مجالات التأويل والتفسير، وحيث تتحول الأسماء والحوادث إلى دلالة مجردة لا تفهم إلا في محيط اجتماعي يتبادل فيه الكاتب مع المتلقى (المرسل إليه) المواقع. "وفي مناحي هذا الميدان، يطرح وجود مبدعين مشاكل التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي. كما تطرح. مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية".

ولا يتركنا إبراهيم عبد المجيد طوال الرواية إلا بعد عرض شرائح لا تنتهي من قتل الآخر لنا نحن المحتاجين إليه. مبيئا القهر السياسي والاجتماعي في دولة بوليسية.

وهذه الرواية تنقلنا مباشرة إلى رواية ثالثة، تدخل إلى حرم التاريخ، والحكام، بطلها الحاكم بأمر الله، الذي حلّ اللاهوت في ناسوته، فتجبر وهو لا يزال صغيرا حتى نشأ على القهر وإراقة الدماء.

لكن المؤلف في هذه المرة غير مباشر، يدخل من باب التاريخ والتأويل والحكايات الشعبية، ليصل إلى جمهوره وواقعه الآني، تاركاً فرصة للتأويل السياسي والنفسي. ولهذا تكون الفقرة الثالثة من هذا البحث حول رواية مغربية تربط بين أجزاء كبيرة من عالما العربي كانت تحت إمرة الفاطميين. المغرب العربي، ومصر والشام والجزيرة العربية. بعد أن رأينا رواية تدور في قرية مصرية، ثم رواية تدور في إحدى دول الجزيرة العربية. إننا أمام عمومية فنية في المكان. تدخل إلى الحاضر عبر الماضي.

## ( ٥ )

"مجنون الحكم" هي الرواية الفائزة بجائزة "مجلة الناقد" للرواية عام (١٩٩٠). ومؤلفها هو "سالم حميش" مغربي الجنسية. صدرت عن دار "رياض الريس للكتب والنشر". في طبعتها الأولى، أغسطس ١٩٩٠ وهي رواية تاريخية من حيث إنها تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم "الحاكم بأمر الله الفاطمي"، وبحكم أنها تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية، والشعبية، والعقائدية وهي مصادر تضبط التواريخ والحوادث والأسماء، حتى يماثل السرد الروائي السرد التاريخي فينفى عن نفسه الكذب، وبوطن نفسه بتوثيقية حقيقية، كما أنه يستفيد من هذه النصوص مشاكلة لغوية لعصر الأحداث الواقعة، بحيث تنطق الشخصية متسقة مع زمانها ومكانها ووظيفتها الروائية في آن. ولا ينسى الكاتب نفسه، بل يمزج هذه العناصر مجتمعة بطريقته في السرد والحكي، بحيث يعطى نموذجاً تاريخياً وشخصياً ذاتياً في آن، مما يكسر حاجز الغربة عن المتلقى، ويدعوه للمشاركة في عملية الإسقاط السياسي والفني الأمر الذي يحمل العناصر المكونة لهذا النص بعداً تأويلياً وتفسيرياً، يكثر من الدلالات والمعاني ويجعل من النص كله "استعارة تصريحية" يصرح فيها الكاتب بلفظ المشبه به أو المستعار منه، في حين نفهم نحن الشبه أو المستعار له، أعني، الآن الزماني، والواقع المعيشي لحظة تأليف هذا النص.



نحن إذن أمام مشكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي، ويتدرج بنا الكاتب حتى نتفهم العلاقة الحادثة بين التاريخ والواقع المعيشي. أي نتفهم طبيعة السلطة، وطبيعة البشر، والتاريخ لأنه يناقش معضلة السلطة والثقافة والحرية في زمن شبيه، وبحاكم نموذجي في ديكتاتوريته.

وحتى يعطى الكاتب هذه المشكلة يقسم روايته كأنها كتاب تاريخ أو سجل أحوال "ميرى" فيبدأ بمدخل الدخان ثم أربعة أبواب وهوامش ومراجع ثم يقسم كل باب إلى أكثر من قسم، فينقسم الباب الأول إلى:

١- عن سجلات الأوامر والنواهي.

٢- العبد مسعود وآلة العقاب اللواطي.

ويقسم الباب الثاني إلى:

١- الجلوس في دهن البنفسج.

٢- الجلوس لطلب الدهشة.

٣- الجلوس للإلهيات بين الدعاة.

بينما يجعل الباب الثالث قسمًا واحدًا هو عنوان الباب: زلزال أبي ركوة؛  
الثائر باسم الله، ثم يعود فيقسم الباب الرابع المسمى "من آيات النقص والغيث" إلى قسمين:

١- بين النكته والانتقام مصر تحترق.

٢- السلطانة ست الملك.

هذا إلى جانب العناوين الداخلية الكثيرة في المقدمة بخاصة.

ويبدأ المدخل المسمى "مدخل الدخان" بمجموعة مقولات مقتبسة من "أخبار الدول المنقطعة" للوزير جمال الدين، ومن "مرآة الزمان" لسبط بن الجوزي. ومن "تاريخ الإسلام" للحافظ الذهبي، ومن "تاريخ المسلمين" للمكين ابن العميد. وأخيراً من "الخطط" للمقريزي. وهي بلا شك عناوين دالة على خطة الرواية وأهدافها، ثم إنها دالة بمقتبساتها على شيء مشترك فيما بينها، لخصه "المقريزي" بقوله عن "الحاكم بأمر الله":

"كانت أفعاله لا تعلق ، وأحلام وساوسه لا تؤول . " وهي جملة دالة هي الأخرى على سلوك بطل الرواية ، وبطل الحقبة التاريخية الذي وصل سلطانه من مصر إلى الشام والحجاز وأفريقيا . ومما لا شك فيه أيضاً أن الكاتب قد اختار هذه الشخصية الفاطمية ليربط بين المغرب وبقية الوطن العربي .

بل هو يحاول (الكاتب) في هذا المدخل أن يقيم حواراً بين (هو) الحاكم ، كما أخبر عنا المؤرخون ، و(أنا) الحاكم كما نطق في سجلاته وكما تخيله الكاتب نفسه .

ويجعل الكاتب من الحكم (الآخر المتسلط) نموذجاً للظلم في البابين الأول والثاني ، حين يعرض لطلقات ، الحاكم في الترغيب والترهيب ، وحين يعرض ماذا كان يفعل الحاكم بأمر الله في المجالس الحاكمة . موضعاً شذوذه ، وشكل من البابين الأولين خلفية مهمة لظهور النقيض في الباب الثالث المعنون بـ "زلزال أبي ركوة" الثائر باسم الله ، وهو الباب الممتع بحوادثه العسكرية التي تكشف كيفيات التآمر في هذا العصر وكل عصر . وكان من الطبيعي أن تبلغ قمة المأساة الفصل الرابع بتمرد الذات السلبية مرة واحدة ضد الحاكم حتى إن احترقت القاهرة ، بعد الدفاع السلبى . وتنتهى المأساة وينتهى القهر بموت مسيئها حين تقتل ست الملك أخواها بيد أعدائه .

إننا أمام قهر سياسى مباشر ، ومعالجة سياسية اجتماعية مباشرة لا ترى إلا الالتحام فى وجه الظلم والقهر ، وبعمل جماعى لا يعتدى على حرية الآخرين كما حدث فى حادثة قتل سيمون فى رواية أصوات ، وليس بهروب البطل كما فى رواية إبراهيم عبد المجيد بل بقتل الظلم ، وقهر ضرورته ، لتحقيق الحرية ، ويتوحد الأنا ضد الآخر حين يعتدى ويستبد كما صوّر سالم حميش فى روايته ص ١٦٩ - ١٧٠ : بقوله :

"أيها الإمام : لقد جلت فى مصر ، ورأيت بأم عينك طغيان الحاكم الفاطمى وعبثه بالبلاد والعباد ، ويبقى ما رأيت وسمعت دون هول الخفايا والتفاصيل وقد عرفت أهالى مصر الطيبين ، يقاومون الظلم حين يقدرون ، ويستقرون فى الصبر والنكته حين يعجزون . وقد صاروا اليوم لا قوة لهم ولا حيلة فى وجه الحاكم وأتراكه وعبيده ،

فحتى النكته لم تعد تجلب لهم إلا انتقامات / الطاغية المتبوعة بالمآسى والويلات.  
ويعز على أيها الإمام أن أرى الأهالي قد باتوا يعتصمون بالصمت والجمود خوفاً من  
وقوع استنكارهم واستلطفهم على مسامح أو عيون جواسيس الحاكم المدسوسين  
فى الدور والصفوف، حتى أن سموم التوجس والحذر صارت تسرى بين أعضاء  
الأسرة الواحدة. ولئن بقوا على هذه الحال، ولو لعهد قريب، فسيصابون - لا قدر الله  
بالمس والهوس، وبئس المصير".

وهكذا يعرض سالم حميش القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، بين  
التراث والحاضر، بين الإنسان ونفسه، بين الإنسان والآخر. الأمر الذى يمهد للتعرف  
على قهر (الآخر العدو) فى رواية أحزان صيف منسية لشمس الدين موسى.

## (٦)

يقدم الكاتب "شمس الدين موسى" تجربته الروائية "أحزان صيف منسية"  
ليعالج موضوع القهر النفسى والفكرى فى فترات نكسة (١٩٦٧). وداخل هذه الرواية  
نحن أمام أحزان صيف منسية وقعت بين القرية المصرية والعاصمة المصرية. إذ نجد  
الصيف الحزين، صيف الخامس من يونيو مخيمًا على الحياة المصرية قبل الهزيمة،  
وبعدها. فالكاتب يبدأ من قبل وقوع النكسة ويستجلى آثارها فى الوقت نفسه. فيوقع  
شخصياته فى عدة اختبارات تفصح عن هوياتهم وانتماءاتهم، وتبرز وجهى العملة  
(العمل) و(العلم) فى الصراع المتأجج بين التخلف والتنمية.

وفريق هذه الرواية، مجموعة من الشبان المثقفين، الطامحين إلى مستقبل  
أفضل لوطنهم، فى ظل ما كان يقال من شعارات فى فترة الستينات. ويقود الدكتور  
"فؤاد" هذه المجموعة، ناحية هذه الشعارات بندواته، وكتبه، وشعاراته داخل  
النادى الثقافى، وداخل الجامعة وفى الشارع وقد صدق الشبان هذه الشعارات وهم  
لا يزالون طلابا بالجماعة حتى انتقلوا بعد التخرج إلى مواقع عمل متعددة غيرت من  
معتقدات بعضهم، وحولت آخرين إلى النقيض، وتركت المخلصين منهم صرعى  
للهواجس والخلل النفسى كما يصوره الكاتب عبر شخصيتى (ناجى) و(الدكتور)  
بخاصة.

فلا ضير أن يختار أسماء أبطاله (وكل شخصياته أبطال) مشتركة في بعض الحروف. إذ يجعل الرجال يحملون أسماء (سامى) و(سيد) و(سمير) فيما عدا (ناجى) و(الدكتور فؤاد) اللذين ميزهما باسمين خاصين عكسا تغايرهما النفسى والاجتماعى عن الآخرين.

كذلك يجعل أسماء النساء تشترك في حرف العين مثل (عايدة) و(عزيزة) و(عواطف) ثم حرف الكاف مثل (كاميليا) و(كوثر) مثلما اشترك الأبطال الرجال في حرف السين.

والمفارقة واقعة بين ما تربت عليه الشخصية، وبين ما وصلت إليه، إلى حد يجعل الواقع الموضوعى أقوى بكثير من القوى النفسية، والتكوين الثقافى، والموروث الاجتماعى فيحدث القهر. فسامى أحد الأبطال؛ الذى كان يرفض العمل انتظارا لفرصة عمره فى الصحافة، يعمل فى صفحة أخبار المجتمع بجريدة قومية ويحولها إلى مناسبة للمجاملات حتى يترقى لأرفع المناصب داخل الجريدة، واضعاً كل ثقافته فى التفنن فى إظهار النفاق والزلفى إلى رؤسائه.

أما (سيد) فقد عمل بالترجمة واكتفى بذلك. و(سمير) قبل الوظيفة مؤقتاً. كما قبل (ناجى) العمل فى مؤسسة اقتصادية للقطاع العام. وهناك فى هذه المؤسسة تقوم الأحداث حول (ناجى) الحائر بين خطابات والديه فى القرية وانتمائه لها، وبين إغلاق البيروقراطية الطريق عليه حتى أوقعته فى أخطاء عاقبه عليها قانون المؤسسة دون أن يفهم شيئا عنها.

أما الدكتور (فؤاد) فإنه مع أول اختبار له باعتقاله وإغلاق النادى الثقافى. ترك شعاراته وتخلى عن دوره القيادى ورضى أن يترك وظيفته فى الكادر الجامعى، ضاربا بكل ما يعمله عرض الحائط. وتترك هذه الأحداث آثارها السلبية على كل الشخصيات ويكون (ناجى) صاحب القسط الأكبر من المقاومة والمرض فى الوقت نفسه، إذ يظل رغم كل شىء آخر القلاع الصامدة، التى تأمل فى المستقبل، كما يبدو فى المشهد الأخير من الرواية:

نظر في ساعته، خرج مسرعاً، بينما تدغدغه نسمة طرية .. الشارع خال، لكن المنازل لا تطن بقليل من الضوء غير نوافذها على الطريق المقفر من المارة .. لم يكن يأتي من رأسه سوى أصوات نباح الكلاب التي تمرح في مملكتها وسط الحقول دون منازع أو رقيب.

ومن أين يأتي المنازع أو الرقيب والبلاد كلها في حالة حداد وانشغال بالعدو؟ ومن أين تمتلئ الشوارع، والملايين يستعدون للحرب من جديد؟ ومن أين يطل المستقبل، إلا من هذه البيوت التي تستجمع نفسها بعد الهزيمة لتلقى قليلاً على الشارع الخاوي من الحياة.

ونستطيع أن نقول هنا إن اهتراء الشخصيات وموتها النفسي واختلاف المعايير التي تقيم وتقوم بها حياتها كان وراء "تيار الوعي" و"كثرة التناجي" على لسان الشخصيات. فقد كثر الحوار الداخلي للشخصيات الأمر الذي يكشف القبلة النفسية الموقوتة داخل كل شخصية - على حدة - والتي تبدو في اهتزازها وتذبذب مواقفها الاجتماعية.

لقد امتد تيار التناجي في هذه الرواية حتى مثل ظاهرة فنية، وحيلة تقنية، استطاع الكاتب بها. أن يعرض شخصياته من داخلها، وأن يقلبها على وجوهها فنحس بها أكثر ونتفهم تناقضاتها أكثر، فالتناجي أو (حلم اليقظة) المستمر، يقلب الشخصية في عدة أزمنة، وعدة أمكنة، وعدة حالات نفسية وعدة مواقع اجتماعية، فندخل إليها أكثر لنحل ألغازها، وتناقضاتها، ونفهم ما لم يتمكن الحوار من كشفه، ولكن هذا (التيار التقني / النفسي) أضاف عبئاً ثقيلاً على قلم الكاتب وأسلوبه. إذ كان التناجي و"حلم اليقظة" يتداخلان مع "السرد" أحياناً. ومع "الحوار" أحياناً. مما ضاعف مسؤولية الكاتب نحو بيان استقلال السرد عن الحوار عن المناجاة وقد وفق الكاتب في معظم الحالات وأخفق في بعضها.

على سبيل المثال يتداخل صوت الشخصية مع صوت الكاتب، كما يتداخل الحوار والتناجي على لسان الشخصية في لحظة واحدة مثل قوله.

"أنا وحدي وسط الكهف المظلم سأخرج، أنت الصديق الذي يعرف  
خلجات نفسي، أتوسل إليك، ساعدني على مواجهة الناس (ناجي يناجي نفسه).  
- جزء من السلاح المواجهة وليس البعد، المقاومة في المواجهة يا ناجي (ناجي  
يناجي نفسه).

- لم استطع المكوث بالبلدة حضرت بعد أن فكرت، واستقر أمرى على ترك كل  
مكان (ناجي يناجي نفسه) آه يا قلبي الحزين لقد أوقعك ضعفك ..".  
فإذا علمنا أن هناك قبل هذه المناجاة الطويلة (صفحتان تقريبا) بين ناجي  
ونفسه، سؤالاً سألته عايدة لناجي، علمنا أن تيار النقاش والحوار قد انقطع وأن  
الشخصية تسمع أصداً نفسها رغم أن سؤال عايدة كان:  
- لماذا لم تأت، وقد بحثنا عنك كثيراً؟!"

إلا إذا كان المؤلف قد عقد العزم على فك الروابط بين المتحاورين  
(عايدة، ناجي). وفي هذه الحالة ينقلب هذا الغموض إلى نوع من الحيل الفنية  
الناجحة، ولكننا نفاجأ بأن الجملة الثانية إجابة صريحة (لم أستطع المكوث بالبلدة)  
(حضرت بعد أن فكرت)، ولكن المناجاة المضطربة تستمر حتى يقطعها متحدث آخر  
(سمير) الذي يفيق بذهاب عزيزة المحبوبة القديمة وهي إفاقة تتوازي مع خبر  
اعتقال رواد النادي "ص ٥٠".

وتتكرر تجليات تداخل التناجي وفي هذه المرة تصعب معه على القارئ  
المتابعة فعائدة تسأل ناجي:

- ألم تسمع أخباراً عن عزيزة يا ناجي؟

فلا يجيب عنها إلا في منتصف الصفحة التالية.

- لم أسمع شيئاً يا عائدة. هل حدث لها شيء؟

وأعتقد أن تقديم الإجابة كان أولى لا تقديم المناجاة عليها لأن تيار  
التناجي يستمر بعد الإجابة ليصل ما قبلها فليس هناك داع فنى هنا لهذا القطع إنه  
القهر الذي فكك الشخصية وقطع بعض صلتها بالواقع.

وهذا الطول الواضح فى كل الرواية، يستدعى تدخل الكاتب أحياناً ليلم أطراف الحديث، ويعلن بياناً على لسان الشخصية. كما فى مناجاة (سيد) (ص ٦٣). ص (٦٤) حين وقف خطيباً يلخص ويقرر ويخبر:

"يا أصدقائى. فليسحق كل ما هو مرتبط بالماضى، لست حاقداً أو ناقماً، لكننى أخشى العيون، أشعر أن عينى أى صديق عندما يقابلنى صدفة يخترق صدرى بحثاً عن شىء ما، ذلك يشير شجونى. ينمو داخلى / خاصة وأن أقرب الناس إلينا أصبح لا يعدو أن يكون ماضياً، سامى، الدكتور، إبراهيم النادى، الجامعة الجميع جميع الناس انفرطوا فى بداية الصيف ولم تفلح الأمانى الطيبة فى توطيد أو اصر القربى والعلاقة.

وواضح أن الكاتب كان يريد أن يعلق على ما مضى فاختار تعليقاً مشتركاً بينه وبين سيد، ولكن السرد والتعليق المباشر أقرب إلى المناجاة هنا، وقد أراد الكاتب أن يرصد انثناء الفرد من الداخل وخراب نفسه واهتزازة الاجتماعى ليبرهن على فكرة أن هزيمة صيف (١٩٦٧) كانت بيننا قبل أن تحدث الهزيمة العسكرية. ولكنه كان يمكن أن يعبر عن ذلك بعيداً عن هذه الخطائية وهو يمتلك فى معظم المواضع لغة سهلة وشعرية فى بعض المناسبات.

## ٧ - التحولات

تقوم بنية هذه الرواية على ثلاث مراحل متحوّلة، كالسلسلة تفضى حلقاتها بعضها إلى بعض. ولهذا تبدو كوحدة واحدة، تبدأ بحالة الشخصيات والمكان قبل الصيف المنسى، ثم أثناء الصيف، ثم ما بعد الصيف. والصيف هنا رمز لمرحلة تاريخية اجتماعية من حياة شعبنا، كما تعطى كلمة أحزان دالة جديدة على ما يكتنف هذا الصيف.

ونرى الشخصيات وهى تنحدر بين نقيضين (الحرية - القهر) "الطهارة - التلوث" حتى ينتهى الأمر على لسان الكاتب مرة ثانية وبأسلوب مباشر أيضاً لينهى الوحدة الأولى من البنية الروائية بقوله:

"لابد أن يأتي الفنان الموهوب الذي يستطيع تغيير وجه الصورة الذي بهت، فلتقتلع كل أشجار الدمار والفوضى، ولتضرب حول العقول سياج مرتفعة من النسيان. ولتنقلب الصورة حتى تأخذ الوضع الصحيح. يا رياح السعادة والحب أين أنت؟ تعالي واقتلعي كل ما يلوث عالمهم المملؤ بالزيف والكذب" (ص ٧١) وكأننا أمام الراوى اليونانى القديم وهو يحدث عناصر الطبيعة لتحمى البطل الأسطورى من شر أو إثم يقترب منه.

وبعد هذه الوحدة، تبدأ الوحدة الثانية حيث ينفرد الكاتب بناجى ليسقط على رأسه كل التأثيرات السلبية التى يفرضها الزيف والملق، فيفتح المشهد الخامس على ناجى. وهو يدخل على المدير الذى يخبره:  
- أنت مسئول عن عملية الصرف التى تمت خطأ تفضل تسلم أمر تحويلك للتحقيقات.. " (ص ٧٩).

ونعلم بعد ذلك أن المؤامرة مدبرة بيد السارقين، إذ قال سامى له:

- كان عليك ألا تقف فى طريقهم يا ناجى.

قالت كوثر:

- كان عليك ترك الأمور كما هى (ص ٨٠).

وتنتهى الوحدة الثانية بتوقيع الجزاء على ناجى المظلوم وسط تفكك حاد فى مؤسسة القطاع العام، ووسط بدأ يحس التحولات والانهيارات، وهو ما يبدو على لسان "ناجى" حين يسرد مجموعة من الأخبار الاجتماعية المنشورة فى صفحة المجتمع التى يحررها زميله القديم (سامى) يقول: "طلاق ممثلة كبيرة من زوجها بعد فضيحة شاهدها سكان الزمالك، موت تاجر بالسكتة القلبية على أثر الهدف الأول للنادى الأهلى، مدير يرشو ضابط مباحث. سمير أكلته لعبة الزواج، سيد وعائدة انتقلا من المنيل إلى شقة فى أقاصى إمبابة وعزيزة المحور الذى كان يهفو القلب حوله ويهفو الفؤاد ربما/ انتهت كلماتها أسفل كوبرى الجامعة .. الدكتور ترك التدریس مرتب الإدارة أفضل من كادر الجامعات .. (ص ٩٨ - ١٠٠) وتنتهى هذه الوحدة الثانية بمظاهر التفسخ الاجتماعى، (نجد مظاهر أخرى ص ١٠٩).



ولهذا حينما ننتقل للوحدة الثالثة نجد أنفسنا أمام نتيجة طبيعية للتحويلات والتفصالات.

إذ تبدأ الوحدة الثالثة بتحركات الجيش إلى سيناء، بعد أن شبت حرب أخرى داخل البطل (ناجى) هى حرب الجنس، وكما يستمعون أخبارا عن غارات تجريبية أو وهمية، نجد إغارات وهمية أخرى تربط بين ناجى وكوثر. كذلك يفشل ناجى فى الحصول على جيشه رغم موت أمها التى كانت مانعة لزوجها (ص ١٠١).  
لقد تغير الداخل (النفسى) والخارج (الاجتماعى) من تعدد الألوان إلى السواء والحمرة، بعد هذه الأوهام الساقطة "الحزن فى العيون، الصمت حائط مرتفع، التاريخ لم يبدأ كتابته بعد" ص ١٦٣، اللون الأحمر يملأ جوانب الطريق .. الدم لونه أحمر قان، تبرعوا بدمائكم من أجل المعركة، قفوا فالضوء الأحمر لم يتحول نحو الأخضر/ هل هناك بيانات جديدة؟ لا جديد تحت الشمس، لقد جف الماء فى الحلق، ووقف الدم فى العرق." (ص ٢٣).

ويتوزاى الانهيار النفسى للبطل مع الانهيار الاقتصادى والسياسى للوطن، وكما تأمر الداخل على البطل تأمر الخارج على الوطن وساعد تأمر الداخل، وبهذا يلتقى الخطان الدراميان اللذان أنشأ "شمس الدين موسى" روايته عليهما، وقد نجح فى هذا التوازى الدرامى من البداية حتى النهاية، كما نجح فى التوازى بين خط التناجى وخط الحوار/ وإن كان قد غلب خط التناجى، وخط الحوار وإن كان قد غلب خط التناجى، وتيار الوعى ما سواهما أثناء الإلقاء الخطابى للشخصية وهى تحاور ذاتها.

ولهذا نحس أن الكاتب أراد أن يصل إلى ذروة الأحزان فوضعنا قبل نهاية الرواية بقليل على آخر مفاجأة إذ ذهب ناجى بعد الانهيار، لبدأ جولة جديدة مع العدو (الداخلى) و (الخارجى) قال: - أريد أن أسجل اسمى بالمقاومة الشعبية.

تفحص المسؤول وجهه مليا وقال:

- ليس اليوم فلتمر غد أو بعد غد."

ولهذا ليس عجيباً أن ينتهى الأمر بهذا البطل إلى الضياع وإن لم يتركنا الكاتب نضيع معه، فأعطانا قدراً من الأمل يعصمنا من اليأس والقهر كما أشرت من قبل.

## ٨ - اللغة

تقوم بنية هذه الرواية على لغة بسيطة، يغلب عليها الفصحى، إذ جعل الكاتب السرد والتناجى والحوار بالفصحى، فى حين جعل كل ما يخص القرية من حوار أو خطاب بالعامية المصرية. وبذلك يفصل الكاتب بين عالمين (القرية/ القاهرة) بالعامية والفصحى، وقد وفق فى ذلك، لأن الرواية كلها تدين المدينة بقهرها وتفسخها، فى حين تضع القرية نموذجاً للتمسك بالمبادئ والموروث الاجتماعى والشعبى.

وفى حين يتفكك العائشون فى المدينة، يقف أهل القرية متماسكين كأمل أخير يضيئ فى أحزان الصيف المنسية بل يجعل الكاتب كلمات التحذير من أخطار المدينة من والده ناجى.

ووالدته بمثابة إرهابية تشير إلى ما سوف يحدث له فيما بعد. ويبدأ التحذير من "نات البندر" خل بالك من نفسك يا ناجى" ثم نراها بعد فترة ترسل له خطاباً تخبره فيه إنه كالعدم، كأنه مات وكان أباه لم ينجبه.

ولا تقف العامية عند هذا الحد، بل نراها متناثرة فى كلمة أعجمية أحياناً، وفى مقطع من أغنية، "عطشان يا صبايا دلونى على السبيل" ونراها أحياناً أخرى فى بعض التعبيرات التى تدخل فى نسيج الفصحى.

وأسلوب الكاتب بسيط جداً لا يحتاج إلى أعمال الفكر، فهو قريب المأخذ، ودلالته، تقوم على التشكيل المنطقى للجملة (فعل + فاعل + لواحق) أو (مبتدأ وخبر). وتخلو من الأساليب المركبة أو الأساليب الخاصة.

وينجح الكاتب فى توصيل رسالته وبأسلوبه الخاص الذى يقدم للقارئ كل شىء على صفحة الكتاب، ولا يترك له فرصة للاجتهاد فى تحصيل الدلالة أى أن

الكاتب حريص على توصيل رسالته الدلالية وخطابه الروائي كما هو، كما وضعه هو. لهذا فالجمل قصيرة متتالية، متزاحمة أحياناً.

وقد حاول الكاتب أن يكتب سرده، وحواره ومناجاته بلغة التحادث لهذا يخضع ترتيب الجملة للعادة الشفهية أو لعادة نطق الأسلوب وترتيبه لدى الكاتب. وليس لدى الشخصية فهو دائماً ما يؤخر أسلوب النداء لنهاية الجملة، ففي كل جملة موجهة في الحوار نرى ختاماً بصيغة (يا فلان) والأمثلة كثيرة جداً على ذلك، في حين نراها في الفصحى - غالباً - في الصدارة.

ويستفيد الكاتب من الحديث الشفهي في تقطيع الجمل، والعبارات وعدم إكمالها أحياناً كثيرة. كذلك يستفيد من التكرار في إكساب الجملة إيقاعاً خاصاً، إذ يؤكد على بعض العبارات داخل الجملة الواحدة لتعطي جرساً متميزاً يدل على تردد الشخصية أو خجلها أو تراجعها. أو كثرة نسيانها كما في (ص ١٨) على سبيل المثال.

وعلى الرغم من الحرص البالغ على توصيل الكاتب لرسالته، تتسلل إلى بنيته اللغوية جمل شعرية تعطي الأسلوب أو الحالة الخطابية مذاقاً خاصاً تضاعف من تأثيرها الحزين وهو التأثير الملح في هذه الرواية، يقول شمس الدين موسى:

"الأجراس الصدئة ترسل أصواتها في موجات مشروخة، تمزق الصدى، قبل أن يصطدم بجدران الأذن. كان الصمت الأخرس يذوب أسفل دوائر الصوت.. تاهت النسور والغربان (ص ١٣٨)

ليصور حالة المصريين بعد هزيمة صيف (١٩٦٧). وهناك أمثلة كثيرة جداً في ثنايا هذه الرواية، إلا أن الكاتب لا يسترسل في هذه الصور الشعرية إذ سرعان ما يفيق ويعود بالجملة والعبارة والأسلوب إلى المستوى العادي الذي أشرت إليه.

ولكننا نقف وقفة قصيرة مع الكاتب، في التهويمات التي تأتي أحياناً بلا دلالة، ولا ضرورة والاستغناء عنها أفضل، لأنها تدخل الخطاب الروائي إلى دائرة الإنشاء أو الوصف الإنشائي الذي يستعرض فيه الكاتب ألامعيبه اللفظية والفكرية. وهي وقفة يمكن أن تضم إلى مسألة تثبيت المتلقى في بعض المواضع التي أشرنا إليها في البداية كما في صفحة (٢١) وهو يتحدث عن (المنشور غير متساوي الأضلاع). وكما في حوار ناجي وسمير نهاية (ص ٣٧) وبداية (ص ٣٨).

( ٧ )

## الوعى بالآخرة وقهر الموت

تقدم رواية عبد الحكيم قاسم موضوعا مهما في درس ظاهرة القهر، إذ تحلل القهر الإنساني بالموت.

وتقدم رواية عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" تجربة جديدة في تشكيل بنية الرواية، وفي موضوعها فهي رواية تتعرض لموضوع شائك هو "خبر الآخرة" بعيداً عن مسألة الإيمان أو الكفر به. ولذلك يتقدم عبد الحكيم بنعومة وعمق في العرض ليصل إلى مبتغاه، ألا وهو معالجة هذا الموضوع الشائك بعيداً عن حساسية العقيدة، وبالرغم منها، إذ يستوى الأمران عند هذا الحد.

ويتوسل الروائي بمجموعة من التقنيات الجمالية لتوصيل هذه التجربة الذهنية الاجتماعية، مستفيداً في ذلك من موروثه الاجتماعي، والديني، والثقافي في هذا الاتجاه. إذ يقسم الرواية تبعاً للمراحل المتعارف عليها اجتماعياً ودينياً: يبدأ بفعل الموت، ثم القبر، ثم الملكان، ثم الحساب، وأخيراً النشور، وهي مراحل معروفة سلفاً ومرتببة وفق ما تعارفنا عليه ووصل إلينا من موروثنا الديني وممارسته الاجتماعية التي تتكرر كل يوم أمام أعين الشخصية الرئيسية التي اعتمد عليها الكاتب لتربط بين هذه المراحل الأخروية، وما يسبقها أو يتبعها من حوادث تدور حول "الحفيد" حامل الموروث وصاحب التجربة داخل النص.

ويشير الكاتب من خلال هذه التقنيات إلى مجموعة من الحوادث، تدهش الحفيد، وتدفعه إلى التفكير لزيادة وعيه بما يملك من موروث الأجداد المتمثل في "كتاب الجد" وخزانة كتبه الموروثة هي الأخرى، وليزيد وعيه بالحوار مع الملكين داخل القبر بمصير الإنسان بعد الموت، ويدهشنا الكاتب بهذا الحوار الفلسفي الطويل الذي استغرق فصلين من الرواية، حيث يطرح القضية، والسؤال، ما مصير الإنسان وما حقيقة خبر الآخرة؟!

## الرؤيا:

ويلخص الكاتب مغزاه، وهدفه في العلاقة بين الحفيد والجد من ناحية،  
والعلاقة بين الجد والكتب وأهل قريته من الناحية الثانية؟

ذلك، أن الجد جالس وأمامه كتاب يقبله، حتى إذا ما انتهى جاءت سيدة  
"جدة" بكتاب آخر للجد وتحمل الكتاب الآخر وتمضى به "ص ٨. ونكشف من سياق  
الرواية الأبعاد الرمزية التي أعطاها الكاتب لذلك الجد "آدم" ولتلك الجلسة المهيبة،  
في تلك الباحة التي نبدأ منها رحلة الموت والوصول إلى الآخرة، حيث تتوازي  
الكتب، والقراءة التي لا تنتهي من الجد، مع الرغبة في المعرفة لبيان مصير الإنسان  
وفي أداء صامت، أشاح - منذ البداية - عن وجود لغة قبل أو بعد الحواس يتعامل  
بها الجد مع خادمته "زوجه" وهي لغة روحية فهي لغة بغير لغة يدهش لها الحفيد،  
ويحاول فهم سرها، فلا يجده إلا عند نزوله إلى القبر حيث يتم الحوار بين الميت  
وناكر ونكير بلا صوت أو ذبذبة بل بلغة الرجفة والحالة الصوفية، الروحية.

ونكتشف مصير الجد، في النهاية، معلقاً، فهو ما زال في وضع القراءة، حتى  
جمد ومات في جلسته مربعاً مع عجوز آخر "والجد والعجوز متربعان على الحصير.  
الركب متلامسة، والوجهان متقاربان، والمصباح ساهر، وبينما الحامل عليه كتاب  
مفتوح وهما ميتان" ص ١٠٤، ولا شك في أن رحابة الحياة وامتدادها والمرموز إليها  
بالكتاب المفتوح، قد أبانت عن جهل هذا الإنسان وعبث محاولته للإحاطة بمجامع  
الكون.

وليؤكد الكاتب هذا العجز وذلك الجهل، يجبر الحفيد في نهاية الرواية،  
على الإيمان بهاششته، وعدم فهمه مثله مثل الجد والعجوز، فيجلس الحفيد ثالثاً لهما،  
ويجعله يكمل المنظومة الإنسانية في تدرج حيث "مضى الحفيد وهو يجهر بالقراءة  
إلى خزانة الكتب، جلس على الحصير إلى الطبلية. أخذ اسطوانة النحاس وأخرج  
منها لفافة الورق فردها أمامه وشرع يتأملها. آخر كلمة في السطر كانت "القطب"  
وقبلها كانت "كريمة سيدى حسن الدين" أخذ الحفيد ريشة الجد وغمسها في حبر

الدواة، وأضاف إلى حوار كلمة القطب فى السطر الأخير من السجل كلمة الحفيد ..  
طوى الورق وأعادها إلى الأسطوانة النحاسية ص ١٠٥ .

وبذلك يدخل الحفيد فى سلسلة الموتى وهو على قيد الحياة فقد اكتشف  
أن النهاية محتومة كنهاية الجد، وأن المعرفة الحقيقية هى ما نعرفه بعد مغادرة الجسد  
والناس إلى عالم بلا ضجيج - فتنقش الغمامة كلما حاور نفسه أو حاوره الملكان،  
فيرى، ويرى، ويرى بلا عيون، وتتوحد "الرؤية والمعرفة والوعى" مع "الاكتشاف"  
الذى لا يجد لغة، كلغة الحياة، ولذلك يختم الحفيد رحلته الروحية، الحلمية، بقوله  
"نحن الذين نحمل فى أجسامنا من الموت أكثر مما نحمل فيها من الحياة. ونحن  
فقط العارفون بخبر الآخرة، نحن القادرون على أن نعطي الدنيا الحياة" ص ١٠٩ .  
ويصل الحفيد إلى هذه الحقيقة بعد تجربته الحلمية الروحية التى تبدأ من  
الذهن، ومن مكان جلوس الجد، وموته، إلى جلسة الحفيد "سارحا" على ظهر القبر،  
يغشاه (النوم / الموت) فيرى، فيما يرى النائم عالماً سحرى، حقيقياً، لا ينفصل عن  
الناس إذ أنه يحاسب على علاقته بالآخرين:

أبيه، زوجة أبيه، عشيقته، والفتاة التى غرر بها وعمه. وفى كل حوار مع ناكر  
ونكير يكرر مقولته "أننى أرى الآن" ومن خلال الحوار نتبين نحن المتلقين ما يريد  
الكاتب إضافته إلى موروثنا عن "خبر الآخرة" أعنى أن الموت يمكن أن يكون حياة  
انتصاراً "ذلك بأن الناس يملكون الموت، تحول التجربة إلى معرفة، بهذا يكون كل  
موت انتصاراً، ولا تكون حياة الإنسان أبداً مثلما كانت قبل أن يموت أى إنسان،  
وسيظل الناس يموتون ويموتون حتى تهزم مؤسسة الموت مؤسسة القتل" ص ٨٧، أى  
ينتصر الذين يموتون على الموت بوعيه وعقله، لأنهم إذا لم يدركوا ذلك عدواً من  
القتلى، لا، من الموتى، وهو ما عبر عنه الكاتب فى موضع آخر بقوله "إذا كان العلم  
الأول هو زوال العجز بحصول الموت، فإن الثانى هو اكتساب القوة بتمثل الموت"  
ص ٦٣ .

وأسرة قطب، (الرمز العام) لذلك الواقع الروحى، تنتهى بالتعريف - فى  
لنهاية - ليصبح الجد، "القطب" ويتحول الحفيد وهو البطل الروائى إلى إضافة

مكررة في نهاية السطر، وأما بقية الشخصيات فقد جاءت "مجردة" هي مصير الإنسان بعد الموت، لذلك اتخذت من جزئيات حياة "الميت" ذرائع للحديث عن فلسفة الموت وفلسفة الحياة، أعنى تحولت شخصيات الميت، ناكر، نكير، إلى فكرة يناقشها (أ، ب، ج) حيث يتوسط الميت الملكين، ليدافع عن نفسه بلا خوف أو وجل، وفي الوقت نفسه يقف (أ ح) (ناكر، نكير) كمناقشين له، يتذرعان بما يلفظ به الميت. ويسقطان عليه ما يريدان قوله عن القبر، والحساب والعقاب والبعث والنشور، وأهم من ذلك ما يشير إلى (أ) (أو يشير الكاتب إليه من حقيقة حياتنا الاجتماعية وأوليتها. وجعلها محور الحياة الآخرة التي يحيينا فيها الكاتب بما خلفه من صفات الهدوء والصفاء والحنان على ناكر ونكير اللذين تخلصا من سمعتهما الغليظة القاشية في تراثنا الشعبي والدينى.

وهنا نوع آخر من المفارقة يريد الكاتب من خلاله إجراء جدل وحوار مع الموروث الشعبي والدينى، أعنى إعطاء الصورة النقيضة لما هو شائع عن هذين الملكين الذين يصورهما الخيال الشعبي، كرجلين ضخمين يمسكان بمقرعة مورزبة، يضربان بها الميت، ثم يصورهما الخيال الشعبي فى موضع آخر على أنهما مختصمان، أحدهما يدافع عن الميت والآخر يحاول إيقاعه فى المحذور، لإطباق جنيات القبر حول رأسه وجسمه. وبذلك يأتى الملكان للميت وهما كيانان شامخان يفيضان نبلا، منفى عنهما أى نقض خلقى، الوجهان وضيدان. الرأسان عليهما أجمتان من شعر، اللحي سابتة، والابتسام رضى والثياب بيض .. رذا حاذيا الميت اقرآه السلام ص ٤٥.

ولكنه على الرغم من هذه الصفات الحسية، يتحولان إلى نوبن روحيين حيث نخاطب روحهما روح الميت وتحدث فيها سرورا.

وفى الوقت نفسه نحس بالرد والمودة التى تنشز بين الميت والملكين بصورة تجعلنا نتمثل ضرورة أن تكون العدالة رهينة بذلك الود وما يعكسه من رحمة بين الميت / المتهم والملكين (القاضيين) أنها صورة حبيبة لمحاكمة عادلة، تعلم

المتهم، أكثر مما تدينه، وتصححه أكثر مما تتهمه، وترشده أكثر مما تحاصره ليقول الحقيقة، بل الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علما. وعليه فهو غير الذي كان لا يعرف الذي كان معذبا بجرود الحب، معذبا بجرود الكراهية مخبوطا بالذعر /.. .. الآن.

استؤنست المخاوف وهجعت، وأصبحت قرارا واطمئنانا عميقا عمق الموت إنه الموت. ص ٤٠/٤١.

### التقنية:

في الفصل الأول من الرواية يضع قاسم صورة لعالم الصمت والجهامة عالم الموت المختلط بعالم الحياة الرتيبة المتشابهة التي تجري أمام عيون الحفيد. وهو الشخصية التي يربط بها الكاتب جزئيات روايته للعالم.

وفي هذا الفصل يضع الكاتب تفاصيل "فعل الموت" وما يصاحبه من طقوس اجتماعية، وقد رصد بعض هذه التفاصيل وأهمل مجموعة أخرى من التفاصيل، وذلك رغبة منه في الإحاطة بالفعل في حدوثه العام أعنى تجهيز الميت، وحفر القبر، وسده، لأنه يريد أن يصور باب الآخرة، ليجري "فعل القبر والحساب" الذي يحمل المغزى والمصير.

وباختصار، حاول الكاتب أن ينقل الميت من عالم ظاهر مرئي تاهت فيه الحقيقة، إلى عالم باطن، غير مرئي، يتعلم الميت فيه الحقيقة، لذلك أجرى الكاتب مجموعة من التقابلات الجيدة، بين (الموت والحياة) و(القربة والمقبرة)، و(الشمس والقبر) وأخيرا - وبشكل عام - بين الضيق والاتساع.

فالموت والحياة شقان للحقيقة، كالظلمة والنور، يدور بينهما الحفيد، بين دار الجد، ودار زوجة الميت، تحولت دار الجد بملامحها الجهمية الصامتة، إلى جسر انتقال إلى القبر، في حين تحولت دار زوجة الميت - بعد وفاة الزوج - إلى "قبر" وتوازي اختفاء الميت في ظلمة الدار، كما توازت عودة الرؤية بعد فترة من دخول الحفيد إلى باحة هذه الدار مع عودة الوعي وكشف الحجاب عن الحقيقة في فصل حساب الملكين، وكما يسجى الزوج وحده في القبر، تقبع الزوجة في "غرفة وحيدة



فى وقدة الشمس كالقبر، وهى معتمة من داخلها كالقبر، ودائما كانت تظن فى داخلها ذبابة خضراء من ذبابات المقابر" ص ١٦.

كذلك أجرى الكاتب حركة المقارنة بين القرية (مدينة الحياة) والمقابر (مدينة الموت) فى كنف "القطب" يسكن الموتى وفى كنف الجد الصامت يسكن الأحياء ولكن، "من البيوت هناك تصنع القبور هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر. مصنوع من نسيج تلك الوحشة الضاربة فى عقول الأحياء المتجاورين حيث "تسلط شمس الظهر على الهجوم الطينية حتى تلقى حيطان الدور وحيطان القبور جنبها ظلا" ص ١٩.

لذلك تؤدى الشمس وظيفة مهمة فى هذا الفصل، تبدأ من ربط العالمين وتنتهى بالتوازي مع تقايا الرجال المصنوعة من صوف الغنم "الأحمر" ومع ندبة الأرض ص ٢١، وجرح خدود النساء، ودمع الباقيات الساخن، ودمع الحفيد الساخن السائل على أصابع زوجة الميت الساخنة والميت يوصف بالمجروح ص ٣.

إنها توازيات رمزية تتجمع حول: الضيق والاتساع، ضيق القبر، واتساع الكون المرعوز إليه بالشمس المظلة من كوة الكون البعيدة كما تنتشر مجموعة من الرموز، تكشف عن حس تمثيلى مجازى لدى الكاتب فى هذا الفصل يمتد حتى نهاية الرواية، فقد أخذ "الباب" رمز الدخول والخروج من العالم وإليه (الموت والميلاد) فعلى لسان الكاتب أن "الحفيد كلما خرج من هذا الباب كان على ثقة أنه سيعود" ص ١٣. مما حول القبر إلى رحم مظلم ناعم يوسد الميت فيه ويستوعبه.

وتتوالى إلى الرموز "الجد"، "الحفيد"، "الكتاب"، "القطب" وقد أشرنا إليهما عند تحليل الرؤيا، لكننا نشير هنا إلى وصف الباب، والكتاب، ودار الجد، بصفة "الكبير" "باب كبير" ص ٣، "كتاب كبير" ص ٦، ودار الجد "أكبر الدور" ص ٧. مما يشى بالرموز المقصود منذ البداية فى هذه الجزئيات المجردة.

ويجب أن نشير فى نهاية الإشارة إلى الفصل "الخلفية/ المدخل" إلى انتشار "السواد" و"الجهامة" خلال الحديث عن "فعل الموت" وما يوضع فى سياقاته. فالباب جهم ص ٣ واللحاد كالجهد ملامحه جهمه ص ٢٠، ص ١٢ ولحظة الصمت مبهمة

ص ٣ والشباب سود ص ٤، وبلغت الجد حائلة اللون ص ٥، وضوء حجرته باهت خفيض ص ٥، وزوجه فى غرفة صغيرة مظلمة ص ٧، ونداء الجد غامض ص ٨، ومكتبة الجد حولها "صمت ورائحة تراب وإحساس بالاستحالة.." ص ٩ وعلى وجه الجد "رأى سحباً رمادية كثيفة تنعقد على الملامح الجهمة" ص ١٢ ووجوه المشيعين عليهما غيره ص ١٤، .. إلخ.

وهذا الجو القابض، الملىء بالجهامة الجليلة والصمت يذكرنا بجو الانقباض الذى يشيعه الكاتب فى روايته السابقة "قدر الغرف المقبضة" فعلى الرغم من اختلاف الموضوعين والمعالجتين، فإننا نحس للوهلة الأولى أن عالم الغرف المقبضة ما زال مسيطراً على الكاتب وإن كنا لا ندري بالضبط متى كتب قاسم هذه الرواية، ومتى كتب الأولى، لأن سياق تال أن عالم "طرف من خبر الآخرة" قد أثر على عالم "قدر الغرف المقبضة" أو ما زال يكمله.

يتوحد - فى الفصل الثانى - "القبر" مع بطن الأم، وهو توحد يتواصل مع الرمز السالف الذكر، فبمجرد نزول الميت إلى القبر (يجرى عليه ضمة القبر والتحليل وبعد أن جرت مراسم التلقين) يعى أنه مات، أى تحرر من ربة الجسد (والكفن) وانطلقت الرؤيا به من الجزئى والنسبى إلى الكلى والمطلق، ويتذكر الميت حياته مجردة من الزمان والمكان، ولكن بكل تفصيلاتها، ويستخدم الكاتب أسلوب "الاستدعاء" ليربط بين الماضى وتكثيف الزمان فى لحظة واحدة، تنكشف فيها الغطاءات ويرى فيها الميت بنورانية تحرره، يرى نفسه منذ كان بادرة.

ويربط الكاتب من جديد بين عالمى الخارج (الحياة) والداخل (القبر) من ناحية، وبين سؤال القاضى للميت (حين كان حياً طفلاً) والخروج من بيت خاله، وسؤال الملكين له فيما بعد خروجه من دار الدنيا، وبيت تعلمه فى المدرسة وانكشاف الغطاء عن البصيرة فى القبر، ثم بين قسوة المعلم وعصاه الغلظة وبين نعومة الملكين وحنانهما على الميت فى القبر، الأمر الذى يفسر فراره من المدرسة الديوبية فاشلا فى أن يعرف أو يتعلم، ويفسر هروبه بحثاً عن حنان والده الذى يصطدم بصمته العظيم، وإصراره الذى لم يتزحزح على ألا يغفر للابن فشله فى المدرسة ص ٣٥.

وفى الوقت نفسه يقترب الخال من الموت وكان مشتاقا لابن أخته (الميت) ويبحث عنه ليحظى بحنانه وهو تناقض سببه زيف المشاعر فى الدنيا حيث يحب (الميت) من لا يحبه والعكس صحيح، فى حين أحب الميت الملكين وتعلم منهما وأحس بسعادة واستقرار روحى لم يستطع أن يصل إليه أو إلى جزء منه فى الدنيا.

وهنا يتعرض الكاتب لعلاقة الميت "بالمرأة" التى لا يستطيع أن يتعامل معها إلا تعاملًا جنسياً، أو أن يبخسها حقها، فقد أزور عن ابنة خاله (وهى تحبه) ونال الجميلة الفقيرة ووضع فى رحمها بذرة وتركها (وقد تركت القرية بليل) ثم زواجه - رغما عنه - من ابنة الأرملة التى اتخذها والده خليلة له. فسادت الكراهية، أبوه يكرهه وابنة خاله، وزوجه وهذا ما عرفه عند الموت.

لقد انكشف الغطاء وعرّف الفارق بين حد الحب وحد الكراهية وذاب هذا الفارق فى كل شمل، يأتى منه الملكان لتنتلق المعرفة نورا يضيء ظلام القبر. ويدور الفصل الثانى - كما أسلفنا - فى عقل الميت المطلق، لذلك فهو تكملة حقيقية للفصل الأول، وليس مرحلة بعده، والكاتب يوظف لحظة "القبر" فى الاستدعاء، والربط بين مجموعة من الثنائيات ما زالت تتكرر فى الفصل الثانى أعنى ثنائيات (الدخول، الظلمة/ القيد/ الباطن/ الأسفل) أمام (الخروج/ النور/ الحرية/ الظاهر/ الأعلى)، ولقد وجدت هذه التقابلات توازيات رمزية عبرت عنها بصورة النور والظلمة التى كثرت أيضاً فى هذا الفصل بالضبط كالفصل الأول، مما يجعل الفصلين فصلاً واحداً على المستوى التقنى، والتركيبى.

وسوف نرى فى الفصلين التاليين تغيراً فنياً مناسباً، فقد تغيرت وسائل القص، بتراجع السرد أمام الحوار، وقد تناسب السرد مع الوصف، فى حين يتناسب الحوار مع السؤال والإجابة، مع المحاكمة والتعليم، لذلك كان الفصلان الأولان (الموت/ القبر) كقصتين قصيرتين، يستطيع القارئ أن يقف عند أحدهما ككل مكتمل.

ولهذا يأتى الفصلان الثالث والرابع (المكان/ الحساب) كمرحلتين كمرحلتين من الفصل الواحد، يمكن للقارئ أن يقف عند أحدهما مكتفياً ولقد ظهر التأثير الدرامى واضحاً فى ندرة السرد والاعتماد على الحوار. وهنا تبدو رغبة عبد

الحكيم قاسم في كسر الشكل التقليدي للرواية، خاضعاً في ذلك لطبيعة المعالجة، بعيداً عن التصورات المسبقة لشكل روايته.

الفصل الثالث، حوار ثلاثي بين الميت من ناحية وبين ناكر ونكير وهو حوار هادئ، مجرد، يبنى كشف الحقيقة، وتهينة الميت للحساب، بعد أن يرى الرؤيا المطلقة.

والمقصود من حوار الملكين مع الميت تعرية أفكارنا عن الآخرة، ومناقشتها، إن الكاتب ينزع منا الخوف من المجهول، بل يناقش المجهول بالمعلوم، فينفي ما تورث ويضع ما يعقل، لذلك فالحوار فلسفي بالضرورة، يؤصل فكرة "سؤال القبر" على أسس معقولة تعطي للآخرة اتصالاً بالدنيا الأولى.

ولقد جعل الكاتب من ناكر ونكير معلمين، يزيلان ما علق بذهن الميت وعلمه من أقاويل عن قهرها للميت، لكنه جعل نكيراً أكثر حدة وشراسة في تعرية الفكر من ناكر. فأعطى الهجوم لنكير، وتقليب الأمور لناكر ومع ذلك، تورط عبد الحكيم قاسم في بعض الاستطرادات والمناقشات التي تخرج عن دائرة مقصده مثل حوار ناكر ونكير عن لغة التفاهم، خاصة ما جاء على لسان نكير إذ يبدو بلا داع، كقوله في هذا السياق ومن حيث إن اللغة تولد أولاً في الوجدان رؤى معبرة عن غائب أو مخاوف أو غيرها تنزل إلى الدماغ الحافظة .. لهذا كان الحق أن تكون لغة القبر رؤى الوجدان قبل أن تجرب النقص والتشوه ص ٤٦.

كذلك قد نرفض فكرة العقل الجمعي التي أثارها على لسان نكير حتى يقول والعقل الجمعي كذلك يرد عليه ما يرد على الجماعة من أوقات الانحلال أو عمق القوة والبطش ص ٤٧ حيث إن فكرة العقل الجمعي ما زال مردوداً عليها لأنها تدخل عقول الناس في عقل مجرد وقالب جاهز يرفضه نكير نفسه بعد عدة صفحات حين يقول: وتقييم الجماعة مؤسسات المعابد والمدارس وغيرها، لقسر الجسم والروح وتحويلهما إلى وعاء للمثل والقيم ص ٥٦ وهذا ما يقوم به العقل الجمعي.

ووضع الكاتب هدف الحوار تحرير الإنسان سواء في الحياة بالرسالة ص ٥٩، أم في الآخرة بأن يستأثر كل ميت بموته ص ٦١. ولهذا يحلل الفصل الحكمة من

الرسالة والأنبياء، ويدين تحول الرسالات إلى كلام ثابت على يد الكهنة أو من شابههم - ليمارسوا من خلالها سلطة القهر ضد الإنسان الذي نزلت إليه الشرائع لتعطيه الانعاق والحرية من كل قهر.

والفصل الرابع "الحساب" مؤسس على لحظة البداية الواردة في الفصل الثالث (الملكان) إذ عندما قال الميت إنني أرى الآن ص ٦٣ كانت إجابة ناكر "تلك هي الكلمة التي ننتظرها لكي نبدأ الحساب" ص ٦٣ ونلاحظ أن لهجة "الإقناع" والتروى هي اللهجة السائدة التي طمأنت الميت وأعطت له الأمان وعدم الخوف من الحساب وترك في نفسه حب الملكين: القاضيين، المعلمين، الرحيمين، فالحوار نموذج لمحاكمة عادلة، يبصر فيها المسئول من خلال السائل، حقيقة الحساب الذي لخصه نكير بقوله للميت:

الميت: تلك قفزة كبيرة عبر السنين إلى الأمام، وكان المظنون أنني سأسأل عن كل صغيرة.

نكير: تلك من الأخطاء الشائعة بين أهل الدنيا والواقع أن الحساب وارد على المواقف الكبرى في حياة الميت، ما بين تلك المواقف تتكرر أشياء صغيرة يومية غير معبرة ص ٦٨.

ثم خرج الحوار بعد ذلك لمنطقة يدين فيها الخضوع والضعف، أمام الظالم حتى لو كان الخضوع للمدرسة أو لنظام القرية أو لسلطة الأب وهو ظلم يجحف الذات ويلغيها ويجعل صاحبها "عبدا" لنموذج يحتويه ويشكله كيفما يرى لا كيفما يكون الاستعداد والملكات مما أدى لضعف الإنسان / الميت عندما كان بالحياة فلم يجد فيه والده "العمدة" خلفا للرئاسة فكرهه لضعفه، فتوالت سلسلة الكراهية، كره زوجة أبيه، وخاله، وابنة خاله، ودفعت الكراهية إلى اغتصاب الريفية الساذجة، وأدى الأمر بعد ذلك إلى قهر الزوجة كما قهر الزوج الرجل من قبل.

وقد ركز "عبد الحكيم" على هذا القهر لأنه الحلقة الموصلة بين الموت والميلاد، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان كما أنه يكشف عن طريق موضوع ثابت (وجوه القهر) سيطرة القوة على الضعف، وهو بذلك يكشف عن رؤيته

الاجتماعية لحساب القبر ولمصير الإنسان الذى لخصه على لسان ناكر: يسأل الميت عن الأفعال التى يأتيتها بضرورة دوره، ووضعه الاجتماعى، حتى مع عدم توافر قصد الأضرار، إذا كان فى هذه الأفعال خطر على بقاء الآخرين وترقيهم ذلك هو مغزى سؤال القبر ص ٨٠ أى فك دائرة الظلم المقفلة.

وأدت هذه الدائرة إلى قلب الحب نوعاً من العذاب، فقد تحول حب الوالد "الميت" لابنته لعذاب وقيد وقهر، خوفاً عليها مما رآه فى حياته. وأدى إلى هروبه النفسى إلى جماعات الصوفية فيها الحرية وفك قيد الثابت والمنصوص.

وحين يبعد الميت عن ظنه فى النهاية الجميلة، وتوقعه لعذاب القبر، يعلن أنه لا عذاب، لأن طريق القبر "هو السكة إلى المعرفة" ص ٨٦. وعند هذا الحد يعلن المؤلف عن تحول الميت إلى نسيج ضوئى يلحم مع الأفق المضى، ليذهب إلى ما ذهب إليه الملكان إلى عالم يغيبان فى ضوئه الفجرى "كأنهما شعاعان فضيان" ص ٨٦.

ونلاحظ فى هذا الفصل الرابع استمرار الصورة المشرقة للملكين واستمرار تعبيرات خاصة بالضوء والشعاع والنور، لتلائم هذا الجو الروحى النورانى حتى أن العظام قد وصفت بالبياض، والأفق بالضوء والميت والملكين بالشعاع.

أما فى الفصل الأخير (النشور) فقد تحولت تقنية (الحوار والتقطيع الدرامى) إلى تقنية ساردة، كما كانت فى الفصلين الأول والثانى وبعد أن تلاشى صوت المؤلف فى أصوات الحوار، عاد إلى العلو والظهور مع فصل النشور، ولكنه واصل صور الضوء والشمس التى يربط بها دلالات الحرية والوعى والخروج. ولقد أعطى المؤلف هذا الفصل جرعة كبيرة من الانفعال والتركيب، والغوص فى التفاصيل التى كشفت عن حلم الحفيد بين الغامض والفاتح، بين الماضى (الجد/ الجدة/ الميت/ القبر/ الحساب/ النشور) وبين الحاضر بمراسم الوراثة (الجد/ الحفيد) (المعلم/ المتعلم) ثم بمراسم الجنازة التى اشتركت فيها القرية كلها، بالبكاء والنحيب والصراخ والترتيل والتعديد، حتى ينتهى الفصل، بنهاية (رحلة/ حلم) الحفيد الذى أسلم عينيه للغمض، ليعطى روحه فرصة الغوص فى الذات، والعودة إلى رحلة الكشف

الأخروية التي جعلت بصره حديدا، رأى فيه الآخرة، أو طرفاً من خبر الآخرة، أزاح ما فى نفسه من خوف وقهر، وكشف نفسه، وتعلم، ورأى، ووعى.

لذلك اختص الفصل الخامس بهذا المزيج بين الدنيا والآخرة، بين حلم الحفيد، وإحلاله محل الجد فى وظيفته الدنيوية (الحكمة) وبين موت الجد والجددة وبداية رحلة الآخرة، وكلما أفاق الحفيد، يجد نفسه "لا يزال جالساً على ظهر القبر بين الشاهد والصابرة، الشمس تضربه فى يافوخه وعيناه مغشيتان، لكنه شيئاً فشيئاً حوله ص ١٠٨.

وهنا يربط المؤلف بمهارة بين الداخل والخارج (الدنيا والآخرة) والبداية (الطفولة) والنهاية (الهرم) ليكشف عن تواصل الأجيال، وخلود دورة الحياة والموت. ولقد اعتمد ما فى هذا الفصل على الآيات القرآنية كثيراً وسرد نص الآيات خاصة سورة يس، التى ترتبط بمراسم الجنازة والدفن وبدلالة الحماية والأمان فى الدنيا، كما تحمل دلالاتها الرمزية التى أشرنا إليها فى بداية المقال.

وزاد من الوصف بالنور والبياض، ليبطن هذه المأساوية الظاهرية بجرعة هائلة من التفاؤل والأمان، حينما نعلم من العلماء ثم من الأدباء طرفاً من خبر الآخرة. وبذلك نلاحظ التلاؤم الفنى الذى اصطنعه عبد الحكيم قاسم بين التقنية والرؤية الجمالية، وبين السرد والقص، وبين اللغة والحكى، الأمر الذى أعطى لهذه الرواية مكانة خاصة بين إنتاج المؤلف من ناحية، وبين جيله المبدع من ناحية أخرى.

تتمة:

والرواية تنتمى إلى شكل خاص من أشكال الرواية، الحديثة أعنى "المسراوية" وهو نوع من الرواية يستفيد من أسلوب المسرح فى الحوار والتكثيف. والإقناع، وهو تمازج حديث أفاد الرواية العربية وغذاها. وقد سبق توفيق الحكيم إلى هذا النوع من الرواية المسرحية، لكن عبد الحكيم قاسم سخر التقنية الدرامية لخدمة النص الروائى، على عكس ما صنع الحكيم، وفى نهاية الأمر فالمقصود من "المسراوية" هو كسر ملل، ورتابة الحوار الدرامى، والاستفادة من السرد الروائى أو

لغة المؤلف، في مساحة أكبر مما يعطيها النص الدرامي، وبذلك يخرج المؤلف إلى رحابة السرد والوصف، إلى جانب الحوار، مع ملاحظة توظيف هذه العناصر مجتمعة في خلق وحدة وتجانس فنيين داخل المسرواية.

ولقد استفاد عبد الحكيم في تعميق فكره، وتحليل رؤيته الخاصة بهذه التقنية الدرامية المهمة (الحوار الدرامي) ثم استفاد من السرد والوصف في رسم ملامح الشخصية والحدث، فناسبت التقنية رؤيته ولغته، وخدمته التقنية (الدرامية الروائية) في نظم النص وتماسك الرؤية.

والرواية من حيث الشكل "مسرواية" لكنها تتبطن برؤية واقعية اجتماعية أعطت للرواية قدرة توثيقية وتسجيلية، أتاحت للمبدع تسجيل ما يحدث في القرية من مراسم الموت والدفن وطقوسهما، وأتاحت له نقد وهز هذه المراسم والطقوس وما حولهما من أفكار لا سند لها من العقل أو النص الديني ونجد أن هذا النقاش قد جرى على لسان ناكر ونكير والميت، واختفى المبدع بين السطور وترك لنا تجلياته فقط.

وهكذا نجد الرواية المصرية المعاصرة، تهتم بموضوع القهر، وقد اخترنا في هذا البحث ثلاثة أنواع من القهر: لقمة العيش (الأخر)، والحرب والموت، مروراً بنوعين آخرين من الموت: الأول القتل غير المقصود للأجنبية في رواية أصوات، والثاني القتل المتبادل لسبب سياسي للحاكم وأعدائه في رواية "مجنون الحكم" وقد رأينا تأثير كل معالجة على الشكل الروائي. ونأمل أن تتوسع هذه الدراسة لتصبح كتاباً عن القهر - وقهر القهر في الرواية المصرية المعاصرة،



## الهوامش

- ١- زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص ١٨
- ٢- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص ٢٥
- ٣- سليمان فياض، أصوات، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.
- ٤- إبراهيم عبد المجيد، البلدة الأخرى، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى نوفمبر، ١٩٩١.
- ٥- سالم حميش، مجنون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص الطبعة الأولى. أغسطس ١٩٩٠.
- ٦- شمس الدين موسى، أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- ٧- عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" مختارات فصول (٢٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.



# الوحدة الثانية

## المسرح

بحوث ودراسات فى النقد النظرى والتطبيقى

## فى أصول المسرح العربى القديم والحديث

- أصول المسرح العربى القديم
- الأصول الشعبىة وخصوصىة الظاهرة.
- أصول المسرح العربى الحديث.
- الجسر والمخاض (١٨٤٧ - ١٩١٢).
- التجرب فى المسرح العربى الحديث من خلال أعمال المبدعىين.
- تحلىل النص المسرحى ودراسته:
- باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة.

أصول المسرح العربى القديم  
الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة



لا يزال السؤال عن الأصول الدرامية في مسرحنا العربي مطروحاً، وما زال قابلاً للمناقشة. إنه يطرح نفسه كلما أردنا الحديث عن الأصول، وكلما أردنا أن ننظر لتاريخ مسرحنا. ولذلك تطرح قضايا: الأصول، الجذور، التأصيل. ولكننا قد نهمل في بعض المعالجات "الخصوصية" التي تفسر نشأة الدراما العربية (والإسلامية) وتكشف سر اختيار هذه الأشعار الدرامية البسيطة التي نؤرخ بها "للنص" الدرامي العربي. وفي هذه الحالة، فالحديث عن الشعر الدرامي القابل للتمسرح هو المفسر لخصوصية الدراما العربية.

ويصبح السؤال: ما هو الشكل الدرامي الذي عرفه العرب، قبل قدوم الشكل الغربي (اليوناني الأصل) مع الحملة الفرنسية (١٧٩٨م) وفي هذه الحالة يصبح مقياس البحث غربياً، أعني أننا نقيس الظاهرة الدرامية العربية بمقياس شكلي غربي، نشأ في مجتمع مختلف عن مجتمعنا، وبذلك نفقد خصوصية الشكل الدرامي العربي مهما يكن بسيطاً أو أولياً. ولهذا فمن الأوفق أن نقف عند كيفية نمو هذه الأصول الدرامية حتى نصل بالنص، وبالمتلقى إلى كيفية نامية، كانت على استعداد لتقبل الحوار مع النص "الوارد"، وتطوير نفسها لتصل إلى جوهر النص الدرامي بخصائصه الحديثة. لأننا لو بحثنا في تاريخنا القديم والوسيط بالمنظور "الوافد" نصبح باحثين عن شكل درامي لم يكن أوان ظهوره قد آن، ولم تكن وظيفته الاجتماعية والجمالية قد آنت، فالشكل الدرامي (والمسرحي) مرتبط بالمجتمع الذي ينتجه والمتلقى الذي يستهلكه. وهو - في النهاية - صراع وحركة يتوسلان بتقنية مناسبة للظرف التاريخي والسياسي والديني والجمالي .. إلخ المحيط بها.

ويعكس التفسير الاجتماعي لنا، لماذا كانت نشأة المسرح من أصوله العربية والغربية؟ ولماذا كان شكلنا الدرامي والمسرحي نابغاً من الظروف الدينية والسياسية نفسها (عند المرحلة الإسلامية) حتى أخذ شكل التمثيل غير المباشر (عند المرحلة الوسيطة) بعد الخلافة العباسية.

فلقد اختلطت الأصول الدينية بالأصول الشعبية (والسياسية) وخرج المسرح من الرؤية الدينية والأسطورية والتحم بوظيفة اجتماعية دينية سياسية أعطته البعد الشعبى كما نلاحظ أن المسرح العربى قد نشأ فى أحضان الحضارة الدينية (السياسية) الإسلامية فأخذ طابعاً خاصاً ميزه، عن مسرح الأسطورة الفرعونية أو اليونانية، وخلصه من الحس الوثنى المتمثل فى اصطدام الآلهة "بالقدر". ومن هنا تميزت الطبيعة الخاصة للنص العربى، على الرغم من استمرار الجو الدينى والميتافيزيقى، لأنه يعكس عقيدة وشعيرة فاتخذ شكلاً خاصاً. وقد ظهر ذلك فى "آلام الحسين" أول نص مسرحى يعرض أمام المتلقى (فى العصر الأموى) على يد أنصار على بن أبى طالب. وهنا يمكن أن نعود بنص آلام الحسين (أو مسرحية التعازى) إلى أصول فرعونية ويونانية، لأنه نص يقترب من أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يحتفل النسان بانتظار (الغائب / المخلص) ويكشف الحلم والأمل فى العدل والخير (حورس / المهدي / الإمام) وقد ندرك هنا تأثيراً مسيحياً - أيضاً - يأتى من انتظار (المسيح / العدل) والقضاء على ويلات الشر - (ست / يهوذا، الأمويين) بيد الخير (حورس / المسيح / المهدي / الإمام).

ولا شك فى أن هذا الجو (الأسطورى / الدينى / الشعبى) لا بد أن يمنح المسرح الشعرى، سواء المكتوب شعراً، أم المكتوب بروية شعرية. ونجد مصداقاً لهذه الرؤية، نصوص البابات العربية التى كتبت لخيال الظل بعد سقوط الدولة العباسية، وتحول الاهتمام الأدبى إلى اهتمام تشكيلى ومعمارى. سواء أكان الاهتمام بدور العبادة (المساجد) أم بفنون (الزخرفة) و(العمارة) التى تتناسب مع تحول السلطة، إلى الممالك، وتغلب فنون النثر و(الخطابة) على فنون النظم و(القصيدة)، وكانت بابات ابن دانيال - النموذج الناضج - إذ تعد هذه النصوص نصوصاً درامية شعبية، تغلبت على "الحظر الدينى" وعلى تحريم التمثيل (والتقليد) بالتمثيل عبر وسيط (ورقى أو جلدى أو خشبى) ولكن بنص درامى قابل للتمثيل أمام المتلقى.



ونستطيع أن نقول إن خصوصية الظاهرة الدرامية العربية قد نشأت من خصوصية التاريخ والمجتمع العربيين، والظروف التي خرج فيها الإبداع العربى (والإسلامى). لذلك صبت الأصول الدينية (والسياسية) فى الشكل الشعبى المتمثل فى بابات خيال الظل مروراً بمسرح "التوابين" أعنى مسرحية التعازى، أو آلام الحسين.

وعلى الرغم من هذه النشأة الدينية فى التعازى، والتمثيل غير المباشر فى خيال الظل، فقد كان العامل الدينى والسياسى وراء تأخير ظهور شكل مسرحى، حتى، عام ليس مقصوراً على فرقة دينية، أو لتسلية الجمهور فى أماكن عرض البابات. فقد كانت صلات العرب ثم المسلمين بكل الأمم التى أنتجت شكلاً درامياً أو مسرحياً، واردة ومتحققة، ومع ذلك لم يظهر تأثير هذه الأمم على الدراما العربية إلا متأخراً ثم متأخراً جداً.

وإذا عرضنا لتراث الأمم التى احتكت مباشرة بالعرب لزاد الاندهاش ولتطور سؤالنا إلى وضع آخر. فقد عرف الشعب المصرى، مسرحاً دينياً شعبياً، ارتبط بشعائر جنائزية ربطت بين السحر والآلهة (الواقع الاجتماعى المعاش) وكانت مسرحية "آلام أوزير" أول مسرحية (وأقدمها) تمثل أقدم أسطورة فى التاريخ، هى أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية، وهى أسطورة أثرت فى تاريخ المسرح العالمى فى العصور القديمة، حتى أن المسرح اليونانى قد استوحى حبكتها العامة، وأفاد من ثنائية الصراع بين الخير والشر، والمهم فى هذه المسرحية المقدسة، أنها عاشت فى مسرح العالم القديم، وأنها اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد، أى بعد خروجها من سطوة المعابد إلى أماكن تواجد الناس، فقد "كان لابد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، بل كان من الجائز أن يستمر كل فصل من فصولها على أقل تقدير يوماً كاملاً. وأن الجمهور كان يشترك فى كثير مما كان يحدث فيها. وإننا ندرك من ذلك المختصر المدون على لوحة (اخرنوفرت) أن تلك الرواية كانت ذات فصول ثمانية<sup>(1)</sup> وكان ذلك قبل الميلاد فى العصور الوسطى الفرعونية.

كذلك عرفت الأمة العربية أمة الهدى. سواء عبر التجارة والتبادل التجارى أو عن طريق الإسلام فيما بعد، والمسرح الهنـدى. كـأى مسرح قديم. شا خلال "طقوس الديانات القديمة وشعائرها، كالهندوكية والبوذية، وما زالت هذه الديانات هى التى تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفنى حتى الآن: و.. الدراما الشعبية التى كانت قبل ميلاد المسيح تعالج تصورات ديبية وفلسفية عن طريق الإنشاد والرقص والغناء لا تزال سائدة فى الريف الهنـدى حتى الآن.. "١" وبالطريقة نفسها استمدت الدراما مادتها من الأساطير الدينية القديمة، مثل "الرامايانا والمهابهارتا" وارتبطت بالجماهير، رغم أصولها الأسطورية والدينية، مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية بما يفيد فى تربية الفرد، وبناء يوتوبيا اجتماعية قائمة على الاتحاد الصوفى والوجدانى، والارتكاز على الصراع بين الخير والشر للأغراض التعليمية والتربوية، مما جعلها دراما بسيطة، تستخدم تقنيات الرقص والغناء والحركة الموقعة، لذلك انتشرت هذه الدراما ولهذه الأسباب الجمالية والفلسفية البسيطة الواضحة. وعلى الرغم من استمرار هذه الدراما إلى فترة قيام الدولة الإسلامية، واختلاط الهنود بالعرب لم نعرف حتى قبل قيام الدولة الأموية طقساً مسرحياً يشبه الطقس المسرحى الهنـدى مع وجود الشروط الدينية نفسها.

وتظهر المشكلة أكثر وضوحاً عندنا، عندما تلتقى دراما العالم القديم، مع دراما اليونان، حيث تظهر المسرحية اليونانية أفضل وأنضج من المسرح القديم، الذى وصل إلينا كذلك. وإذا علمنا أن اتصال اليونان بمصر الفرعونية، ثم بالعرب خلال ترجمة الأصول الأدبية والفلسفية والعلمية اليونانية إلى العربية، وتزداد المشكلة إذا علمنا أن اللغة التى كانت رسمية فى مصر الرومانية قبل الفتح الإسلامى مباشرة هى "اللغة اليونانية.. وتقول مدام بوتشر "إن الوالى الرومانى كان يصدر نشرات للأهالى يصف فيها حكمه للبلاد، وهذه النشرات كانت تكتب باليونانية، كما كان الولاة الرومانيون يفخمون أنفسهم، ويعظمونها بأن يضيفوا لقباً يونانياً إلى أسمائهم، وهذا دليل واضح على أن اللغة اللاتينية والآداب اللاتينية لم تنتشر بين المصريين فى حين أن الآداب اليونانية واللغة اليونانية كانت قوية منتشرة بين

المثقفين في البلاد، حتى اضطر الدوالي الروماني إلى أن يصطنع كتاباً للدولة ممن يحذقون اليونانية. وكان لبعض هؤلاء الكتاب مؤلفات باليونانية أمثال: "لوسيانوس" صاحب "محاورات الموتى". كما كان بمصر شعراء ينشدون أشعارهم باليونانية، بل براهم قد حاولوا السير في أشعارهم على نهج شعراء اليونان، فمنهم من حاكى "هوميروس" وقدم شعراء مصر في القرن الرابع الميلادي - عدة روايات خيالية ممتعة، ومن شعراء مصر في القرن "الخامس الميلادي" "سيروس الإخميمي" .. وفي القرن "السادس الميلادي" ظهر شاعر مصري من "طيبة" يدعى "كريستودوروس" ولا تزال قصائده مسطورة في الكتاب الخامس من منتخبات الأشعار اليونانية .."<sup>(٣)</sup>.

والملاحظ أنه حتى القرن السادس الميلادي عرفت مصر الشعر المصري المكتوب باليونانية، وقد قلد الشعراء المصريون الإلياذة بخاصة، في فترة قريبة جدا من فتح المسلمين العرب لمصر. وقد فتحت مصر وامتزج العرب والمسلمون معاً. ومع ذلك لم نجد تأثيراً لهذه اليونانيات في أدب العرب الفاتحين، في وقت لم تقم فيه أية عداوة بين المصريين والفاتحين، بل رحبوا بهم، وأحبوهم، وأخذوا دينهم ولغتهم بعد ذلك. وكانت فرصة كبيرة في نقل ما كتب من شعر يقلد هوميروس إلى العربية، وفرصة كبيرة على أيدي المصريين الذين أسلموا وتعلموا العربية فيما بعد، لكن ذلك لم يحدث.

ثم التقى العرب بالتراث اليوناني، بشكل متسع، في العصر العباسي، التقوا، بالفلسفة، والعلوم، والرياضيات، والفنون، وكتب النقد الأدبي، فقد ترجموا كتاب الشعر - وغيره - لأرسطو، وهو أهم تراث اليونان الأدبي، لأنه أول تنظير لأهم وأقدم فن، فن الشعر، والمهم في ذلك، أن أرسطو ركز في كتابه على التنظير للمسرح الشعري، خاصة التراجيديا، ومع ذلك ترجم شراح أرسطو التراجيديا، بالمدح، لارتباطها بجدية الموقف الدرامي، عند اليونان وارتباطها بجدية الموقف الشعري في "قصيدة المديح" العربية كما ترجموا الكوميديا بالهجاء لأنها تتناسب مع الوضع السيء الذي تجد الشخصية الدرامية نفسها موضوعية فيه، أو وضعها المسرحيون فيه، وأغفل المترجمون المسرح الشعري تماماً، مثلما أهדרوا خصوصية المسرح الشعري

اليونانى وعاملوه معاملة القصيدة، كما عاملوا النوع الدرامى كالغرض الشعرى التقليدى لدى المبدع العربى.

ولا شك فى أن للدراما الإغريقية أهميتها عبر التاريخ لما تتميز به من خصائص جمالية ناضجة ومستقرة، استمرت آلاف السنين، وغذت المسرح العالمى كله حتى وقت ترجمة العرب لتراث اليونان، بل قبل الترجمة. فسيادة التراث اليونانى، جعله نموذجاً يحتذى، نضيف إلى ذلك خروجها من: الأسطورة، والشعيرة الدينية، والطقس الاحتفالى الشعبى، ومع ذلك تأجل التأثير بالمسرح اليونانى فى المسرح العربى حتى مجيئى حملة بونابرت (١٧٩٨م) أعنى المسرح فى شكله الأوروبى (اليونانى).

أما بقية الأمم التى دخلت الإسلام، واحتكت بالعرب والمسلمين مباشرة، فقد كان لديهم نوع آخر من المسرح، هو مسرح العرائس "خيال الظل" وهو المسرح القائم على التمثيل غير المباشر بالعرائس مباشرة، مثل القراقوز"، وإما بالعرائس من وراء حجاب مثل "خيال الظل" خاصة عند "الفرس" و"الصينيين".

نقول: إنه على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم وحضارتها ظلّت "الدراما" بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعد ما فتحت هذه البلاد، أو نشروا فيها مبشريهم، ولكن هل .. كان حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية، الشعرية، والدراما قد اقتربت من كيانهم كجنس عربى، وأخذوا يعتبرون كل مساس هو مساس بكيانهم ووجودهم؟<sup>(٤)</sup> أم انشغل العرب بشأن الجاهلية، وبنشر دينهم بعد الإسلام، وبالخلافات السياسية فى عهد عثمان بن عفان؟ أم بالملك وملذاته ووراثته بعد قيام الدولة الأموية وهو عصر طغت فيه العصبية القبلية القديمة؟ أم بالخلافات والشعوبية ومحاولة الانسلاخ عن جسم الخلافة فى العصر العباسى بالمحتل الأعجمى، وظلم المماليك وحروبهم الطاحنة؟ أم بالعهد العثمانى الجامد، تحت قناع الدين؟ حتى هزتهم الحملة الفرنسية وكشفت ما هو شعبى ضد كل ما هو غير شعبى فراحوا يبحثون عن جذورهم - فى كل شىء - لمواجهة العدو الغريب. واعتقد أنهم شغلوا عن تأسيس أشكال أدبية وفنية جديدة لكل هذه العوامل مجتمعة، لكن مع هذه

العوامل، وبالرغم منها، نشأت جذور مسرحية ودرامية مهدت السبيل لتلقى المسرح في شكله الغربي.

وهنا لابد أن نصوغ "القضية" بصورة أخرى، فنقول:-

- ما هو الشكل الدرامي الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا المسرح في شكله الغربي المطور عن الشكل اليوناني؟

- وكيف نمت جذور عربية (درامية) إلى أن وصلت لشكل قريب تناسب والشكل الجديد فالتحم معه وأصبح - فيما بعد - المسرح العربي؟

ولذلك يتركز الحديث حول النص الموجود بالفعل. وهو النص الذي مهد المتلقى لتقبل الشكل الغربي والتجاوب معه، عبر النقل والترجمة، والاقتراس، في مرحلة ما قبل التأليف. وأعني ما ورد في العصر الإسلامي الوسيط.

ونص التعازي<sup>(٥)</sup> الموجود لدينا مترجم عن الفارسية، وهو مسرح يتصرف عن الكتاب الفارسي "جونج - ي - شهادةيت" آلام الحسين، فقد تدخل المترجم في النص بتنسيق المناظر والمشاهد، وتدخل المترجم - عن الفرنسية - في لغة الحوار وجعلها أكثر سهولة مما يدل على أن هذا النص يخرج من حس شاعري نتج من الأزمة العاطفية والدينية التي يحسها التوابون تجاه ما فرطوا فيه من حقوق الحسين وقد ساعد هذا المنطق في نشأة دينية متأخرة للمشهد المسرحي، وخروج مبكر للتقاليد الفنية والأدبية في عصره، مما أدى إلى احتجاب هذا النص مئات السنين حتى وصل إلينا مترجماً بالفرنسية ثم بالعربية الفصحى وبدل نص التعازي على مصادرة عقائدية تقول إن جبريل عليه السلام قال للنبي عليه الصلاة والسلام أن حفيديه الحسن والحسين لم يرتكبا أي خطأ، ولكن ميتهما ستكون علامة ضرورية لصالح المؤمنين عند إذن رضى لإرادة الله. وهنا ندرك بسرعة النبوءة ومصادرة اليونانية التي خرجت من المسرح اليوناني وقبله الملحمة اليونانية إلى هذا النص الإسلامي. وندرك من الوهلة الأولى أن البرولوج والتمهيد الدرامي للصراع بين الخير والشر الذي ينتهي بانتصار الخير في النهاية هو ثيمة يونانية دخلت إلى النص الإسلامي بل هي ثيمة مصرية قديمة انتقلت من إيزيس وأوزوريس إلى النص

اليوناني ومنه إلى النص الإسلامي ونلمح في النهاية انتظار المخلص "الإمام" الذي يتوازي في العقائد المصرية القديمة مع حورس، وفي العقائد المسيحية مع عودة السيد المسيح بعد سيطرة المسيح الدجال ثم في الفكر الإسلامي المتمثل في عودة المهدي المنتظر أو هو الإمام الغائب في فكر الشيعة الإمامية.

ويؤكد هذا ما جاء على لسان عائشة حين أوسط علياً - قبل مقتل الحسين - (عندما تفتح الصندوق تذكر جيداً، ضع هذا الصندوق بعناية على صدري، إلى أن يأتي يوم المحاكمة النهائية، أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد فدية لدم ولدي، دم الحسين الذي - بفضل - سيغفر لكل البشر .. سيغفر لهم ويدخلون الجنة).<sup>(٧)</sup>

وتأخذ الجوقة من اللحظة الأولى - في المسرحية الإسلامية - دور (الضمير/ الأخلاق) إذ يجعل المسرح اليوناني الإسلامي هذه الجوقة صوت الجماعة مقدمة الأحداث:

- إن وردة الرمال.

تنغلق على بلورها

والبوم الخائف

يمسك نعيه

أى النبوءات قائمة!؟

تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء!

(عزيزة ص ٩٩)

ثم يأتي البطل "الحسين" لبدأ الصراع في تصاعده فنراه يقول: (سأطوف إذن، علياً إذن أن أنطلق بالكلمات التي تحرر قدرنا "عزيزة ص ١٠٢" وهو الطرف الخير التي تقع عليه الآلام النبوءة ومن ثم يأتي الطرف الشرير: شمر، الذي يبدأ تناقده بقول "كفانا مزاحاً، بايع يا يزيد أو تهباً للموت عزيزة ص ١٢٣" ويوضح الاختيار هنا بؤرة الصراع بين الخير والشر، والتمهيد لتحقيق النبوءة الموت أو بيعة يزيد وهنا يرفض الجن القادر مساعدة الشر كما تعودنا في الحكايات الشعبية. وهناك

علاقة واضحة بين مجنى الجن وبين مجنى جبريل أى بين: الشر والخير وهنا نلاحظ أن شخصية الحسين تأخذ موقف النبوة حيث يأتي لها المخلص من السماء. ويدخل النص شخصية الملك فيتروس الشير، وهو خليط من التصور المسيحي والإسلامي واليوناني فقد سمعنا أن جناحيه يحترقان ثم يعودان للحياة. وأنه مطرود من الجنة لعصيانه، ومع ذلك يعفى عنه إكراماً للحسين. وهنا لابد أن يتدخل وسيط الوحي "جبريل" فيخبر الحسين بمقتله فيفرح. ثم يأتي خيط درامي يوناني آخر، يقرب الحسين من البطل التراجيدي اليوناني. إذ على الرغم من معرفة الحسين لمصيره في نبوءة: النبي، وفاطمة، وجبريل، وفي حلم الحسين نفسه، فإنه يسعى للصراع والمقاومة حتى يقف بمفرده بعدما هلك أهله ولم يبق منهم إلا امرأتان وطفل.

لذلك يقف الطرفان (الحسين والأمويون) في موقف النقيض فيأخذ الحسين سمات النقاء والنور، ويأخذ يزيد سمات الشر والظلام، تمهيداً لانتظار النور بعد الظلام - وهو أمر حتمي - أى انتظار الحسين. وعلى الرغم من هذا الجو التاريخي العقائدي، فإننا ندرك أن هذا النص يؤكد على النشأة الدينية للمسرح، وعلى التأثير اليوناني المبكر على الدراما الإسلامية. ولكن ذلك يكشف عن العمق الشعبي لهذه النشأة الدينية التي خلطت بين الدين والأسطورة وبين ما هو إسلامي وما هو ديني بشكل عام. فقد ظهر الطقس المسيحي على السطح ابتداءً من ظهور فيتروس الملك وهو اسم قريب من بطرس سيد الحواريين.

ومن هنا تظهر المصطلحات الإنجيلية واضحة مثل (رضا الرب، صعودي المجيد، أهب حياتي تكفيراً عن خطايا أمتي) وغيرها. وتظهر فكرة البطل "المخلص" و"المفدى" لتربط بين الحسين والمسيح مرة أخرى، ولا ننسى في هذا السياق رفض "النصراني" لقتل الحسين، وهو أحد أتباع يزيد بن معاوية.

وهنا نحصل على أول نص درامي، وضع - خصيصاً - ليمثل أمام الجمهور، وهو يعرض قضية يريد لها تأييداً وتجاوباً من الحاضرين، وهو نص يتوسل بكل تراث

دينى أو شعبى أو درامى ليشكل رؤيته لصراع الخير والشر والتبشير بالمستقبل. وهنا يتأكد الأصل الدينى الشعبى أعنى المفهوم الشعبى للدين والمسرح على السواء.

وإذا كان نص التعازى قد مثل مباشرة، فهناك نص تال احتجب فيه التمثيل وتم بوسائل تشكيلية من وراء ستار، تجنباً للمحظور الدينى أيضاً، واتساقاً مع فنون العصر، وطرق التلقى فيه، وهو نص "البابة"<sup>(٨)</sup>، وهو الشكل (الدرامى / المسرحى) الذى ارتضاه المتلقى فى العصر الإسلامى الوسيط، وهو جذر درامى مسرحى استمر حتى ظهور المسرح بشكله الأوروبى، لكنه مهد المتلقى وجعله قابلاً للتغيير. وأعطى النص الدرامى قدرة النمو والتواصل والاستفادة من كافة الفنون والأشكال الشعرية والدرامية. فهو نوع خاص من المسرح ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة العرب والمسلمين الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد، رغبة فى الإبقاء على الموروث، وخوفاً من أوضاع عاشوها فشكلت رؤيتهم الفنية.

ويمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل نصاً للتمثيل الدرامى، وهو يمثل حالة من حالات (المسرح) من حيث وجود النص المنفذ أمام جمهور أتى ليشاهده، وشارك فيه، وطوره، وهو مسرح كُصّر منع فيه التمثيل المباشر فى عقيدة أهل السنة. وقد تجاوب مع نصوص السير الشعبية فى طرق الأداء والتمثيل لبعض مشاهد من السيرة على لسان الراوى الواحد. ولم يكن لهذا الفن أن يخرج بهذه الصورة التى وصلت إلينا، لو لم يكن مرتبطاً بنهضة الفنون التشكيلية فى مصر آنذاك ونحن نعرف "أن الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت فى العمارة والآنية والمنسوجات، بلغت حدًا كبيراً من الإتقان والمقدرة الفنية"<sup>(٩)</sup> وفن المخايلة يعتمد على الرسم والتصوير والنحت والتلوين والملابس، الأمر الذى جعل فن المخايلة ينبغ فى مصر - رغم أصوله الشرقية القديمة - بالإضافة إلى ارتقاء مهارة المخايل فى تحريك الخيالات الممثلة لشخص البابة، وتم ذلك إلى جانب ازدهار فنون الموسيقى الشعبية والغناء والرقص. وهنا وجد هذا الفن أدواته، وطرق تنفيذه (إخراجه).

ولقد كان النص "البابى" نتيجة لتواصل موروثات عربية وإسلامية أيضاً، اجتمعت فيه، من سير العرب، وقصص القرآن، والمقامات والحكايات الشعبية. وحينما



نضيف إليها التلقى الشعبى، ندرك النشأة والفاعلية الشعبية للأصل الثانى من أصول المسرح العربى.

ولقد تأثرت البابة فى تشكيلها الفنى بكثير من هذه الموروثات، فهى تبدأ كالخطبة بمقدمة تمهيدية وتنتهى بالتوبة والاستغفار إلى جانب الحس الوعظى الدائم، والخطاب التعليمى المباشر للمتلقى، وكان وراء ذلك هروب المخايل من سطوة رجل الدين عليه، ومن فكرة التحريم. وهنا يأتى الحوار مع "الصالة" و"المتلقى المفترض" وسيلة من وسائل التفاف المخايل حول الحظر. وهنا نفسر التجاء لغة البابة إلى الشعر والنظم والنثر المسجوع وهى وسائل لغوية يلجأ إليها الخطيب.

ومع ذلك تعالج كل بابة موضوعاً خاصاً يبرر وجودها منفصلة مستقلة، وقد حاول المخايلون أن يضعوا لكل مناسبة "بابة" خاصة ليتمكنوا من التواصل مع الجمهور فى مناسباته الخاصة والعامة فى "محل المخايل" أو فى بيت "المتلقى". ولذلك سيطر على عمل البابات حس التسلية والتفكه، إلى جانب الوعظ، وهو مبرر آخر للتواجد بين جمهور المتلقى والدخول إلى حياته. لذلك فهو ينتقى شخصيات لها دور فى حياتهم، مثل الشيخ والخطابة، القائد، الأمير، أو شخصيات عادية تقوم بدور ثانوى فى حياته لعلمه أن هذا الرجل العادى هو جمهوره الدائم. وهو يشكل صراع هذه الشخصيات بشكل ثنائى ينتصر فيه الخير والفضيلة. ومن هنا جاءت خاتمة الوعظ والتوبة والرجوع إلى الصواب من وجهة نظر المخايل.

وعلى الرغم من الحظر الدينى والسياسى، فقد نقد المخايلون وتعرضوا

لبعض الشخصيات الهامة فى عصرهم، فها هو ابن رزيك فى بابة "المتيم" يقول:

أهلاً وسهلاً بطلعة	الديك كأنها المملوك
أتى بتاج كأنه ملك	بين دجاج مثل الديك
رأيته، إذ يسير من ذنبه	كأنه الصالح بن رزيك <sup>(١)</sup>

وهى سخريه واضحة من بعض شخصيات ظالمة فى عصره وجد أن التعرض لها يعجب المتلقى فتعرض لها ونقدها، فى حين كانت البابات تعتمد على عرض

مشاهد الجنس الفاضح والمؤذى، فكان هناك النقيضان، واندثر معظمه، ولم يبق لنا إلا ما اتسق مع العرف العام للعصر وللفترات التى تلته.

ولقد حاول فن المخايلة فى نص البابات، أن يمتع جمهوره بالمحسنات البديية، وبالشعر السهل البسيط، دون مراعاة لغوية تفصل العامى عن الفصيح، أو الشعرى عن المنظوم أو النثرى وكان ذلك استجابة لقدرة المتلقى على الفهم من ناحية، وتقريباً من لغة الوعظ ولغة الحياة اليومية.

وهنا نستطيع القول إن النشأة الشعبية لفن البابة الدرامى فى شكله، وتطوره، وتميز لغته ونوع شخصياته، وموضوعاته استفاد من منجز عصره، وفهم مطلب المتلقى وأنشأ علاقة حميمة به. فاستحق أن يكون الأصل الثانى من المسرح العربى. وكان مدخلاً حسناً للتغلب على القصيدة، وفنون الرقص المستقلة. وكان دافعاً لوجود الرغبة فى تطوير الفنون الأخرى عند إمتاع الجمهور.

لذلك لم يجد المتلقى عنثاً فى تقبل ما مثل من تمثيلات ومسرحيات فى عهد محمد على، ولم يستغرب المتلقى المثقف ما رآه من مسرح الحملة الفرنسية، فقد كان اختلاف نوعى التقديم (المباشر/ غير المباشر) وراء هذا القبول وتسبب هذا الاختلاف النوعى فى الحديث عن مسرح الحملة بعيد تراثنا، لأن من قالوا ذلك لم يرصدوا خصوصية الظاهرة، فى جذورها الشعبية الإسلامية والعربية.

## الهوامش

- ١- سليم حسن، مصر القديمة. القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٧، ج٣، ص٥١٠.
- ٢- محمد فكرى، قصة الدراما الهندية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.
- ٣- محمد كامل حسين، فى الأدب المصرى الإسلامى ص ٨، ٩ مطبعة الاعتماد بدون.
- ٤- أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص ٦٧، بيروت، ١٩٧٤.
- ٥- محمد عزيزة، الإسلام والمسرح ترجمة رفيق الصبان سلسلة كتاب الهلال العدد ٢٤٣، إبريل، ١٩٧١.
- ٦- محمد عزيزة، ص ٩٣، ويلاحظ هنا محاولة جعل النبوءة إلهية، وصادرة من ملك.
- ٧- السابق، ص ٩٥، ونلاحظ استخدام كلمة الدم دم الحسين التى تتوازى مقولات الأمويين عن دم عثمان من قبل، فهى رد عليها وحوار معها، ونلمح علاقته بتحمل "الخطبة" عن "الأمة" أو "البشر" فى التراث المسيحى. وسوف نتطرق لها فى سياق التحليل.
- ٨- نعتمد هنا على النصوص التى أوردها إبراهيم حمادة فى: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب. الطبعة الأولى، ١٩٦١.
- ٩- محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، ص ٢٧٩، دار المعارف، الطبعة الأولى.
- ١٠- إبراهيم حمادة، بابات خيال الظل، ص ٢١١.



أصول المسرح العربي الحديث

الجسر والمخاض

(١٨٤٧ - ١٩١٢)



ناقشنا فى الحديث السابق خصوصية الظاهرة المسرحية العربية التراثية. وعالجتنا أهم أثرين فى هذا السبيل. الأول: الروافد التراثية المتمثلة فى نصوص التغازى أو آلام الحسين. والثانى: نصوص خيال الظل التى نضجت فى بابات خيال الظل لدى "ابن دانيال". وقد عالجتنا - بذلك - جذور المسرح العربى الإسلامى من خلال العصر الوسيط.

.ونعرض فى هذا السياق لخطوة تالية هى التى تمثل الجسر الدرامى إلى ظهور المسرح العربى الحديث، وتمثل مرحلة المخاض الصعبة التى ولد فيها مسرحنا العربى الحديث.

وقد أخذت هذه الخطوة نقلة المجتمع العربى على المستوى الدرامى والفنى، إذ بدأت بالدعوة إلى النهضة والالتحام بالعصر من خلال رواد النهضة وأفكارهم وهم الذين دافعوا عن وجود المسرح، وعن مصطلح المسرح بشكل خاص. لأن هذا الدفاع كان الجسر الذى عبرت عليه الروافد العربية والحديثة المتمثلة فى مسرحيات مارون النقاش (لبنان) وأبى خليل القبانى (سوريا) يعقوب صنوع (مصر). فلقد شكلت هذه الروافد اتجاهات درامية فى المسرح العربى الحديث منها المسرح الغنائى، والمسرح الاجتماعى السياسى، والمسرح الفكاهى الاجتماعى.

وقد ظهر، منذ اللحظة الأولى، أن المسرح المطروح بشكله الأوروبى قد يحتاج إلى دفاع عنه أمام النظرة السلفية المحافظة، وأمام التغريب الخالص فى الوقت نفسه. فقد كان خروج المتلقى العربى من العصر الإسلامى الوسيط، إلى بدايات الاحتكاك بالعصر الإسلامى التركى ثم إلى الصدام المباشر بالحدثة التى أتته باغية مستعمرة فى سفن نابليون بونابرت الغازية على سواحل مصر والشام - وهما المنطقتان اللتان سيخرج فيهما المسرح العربى الحديث - والتى حملت مسرحاً للترفيه عن الجند - خروجاً من شكل السبرى فى الأداء الدرامى لمشاهدها، وخروجاً من الأداء الدرامى لمسرح خيال الظل، الأمر الذى جعل ظهور المسرح بشكله الأوروبى يحتاج إلى تبرير ودفاع نظرى عن مهمته الأخلاقية فى تربية

المتلقى ووعظه وتزويده بمحامد الأخلاق، بالإضافة الى جانب المتعة التي تنالها النفس من مشاهدتها لهذه "الألعاب" فكما تبدو الحوانل ذات أسس أخلاقية (أو دينية اجتماعية) فلا بد أن تبدو حيثيات الدفاع أخلاقية لتفسح لهذا التكوين الدرامي العربي الإسلامي أن يتجاوب ويتجانس مع الشكل الاوروبي (اليوناني).

ولكنه من الملفت للنظر، أن الذين أرخوا لتاريخ هذه الفترة لم يقارنوا بين الشكل الوافد مع الحملة وبين الشكل الذي شهده التراث العربي والإسلامي. فلم يذكر "الجبرتي" مقارنة، ولم يقدم "الطهطاوي" مقارنة. إنما اكتفى الأول بوصف مسرح الحملة وطريقة دخوله، وناضل الثاني ليقنع حاكم البلاد "محمد علي" بضرورة استيفاد هذا اللون من فرنسا لأنه غير مضر، إلا أنه قام بالدفاع الأخلاقي عن "فن المسرح" وهو الدفاع الذي مهد الأرض المصرية والعربية لأن يتلبس تراثها الدرامي مسوح المسرح الغربي.

ونجد امتداداً لهذا الدفاع في مقدمة "أرزة لبنان" لسليم النقاش شقيق مارون النقاش، حيث يتفق في حيثيات الدفاع مع ما قاله رفاعه الطهطاوي (وإن لم يقارن النقاش بين تراثنا الدرامي وبين الشكل الأوروبي الذي شاهده مارون النقاش بإيطاليا أو رآه الطهطاوي بفرنسا) ولكن الملاحظ أن هؤلاء المبشرين (المدافعين) قد لاحظوا أن قالب المسرحي الغنائي هو القالب المناسب للجمهور المتلقى سواء في مصر أو في الشام (لبنان أو سوريا) ذلك أن الإرث الموسيقي المتمثل في "شاعر الربابة" أو في "المقامات" العربية المتعددة للأغنية العربية، قد شكّل كيفية التلقى الفني. عند متلقينا - في هذه الفترة - الأمر الذي تطلب أن تصبح الموسيقى بشكل عام ضرورة لأي تقديم درامي، ليتناسب مع التكوين "الغنائي" للمتلقى العربي الذي تمثل في النهاية في "التخت" و"المطرب" و"الإنشاد" و"الشعر".

وقد ظهرت ملامح هذه الغنائية والشعرية في بابات خيال الظل بشكل واضح حيث استخدم "الغناء" و"الموسيقى" وأشكال متعددة من الشعر الفصيح والعامي. لذا كان الاتجاه نحو الغنائية والشعرية في الدراما والمسرح العربي الحديث تواملاً حقيقياً مع التراث.



وظهرت بوادر هذا المسرح أمام محمد علي في قصره، حين لعب لديه المحبظون. كما لعبوا من قبل كفرق تمثيلية جواله منذ عام ١٧٦٢م. وهم الذين كانوا يسخرون من الممثلين المحترفين حين "بدأت المسارح المحترفة في البلاد العربية في النشوء.. ومع ذلك فقد اغتنت الخشبة المحترفة من فن المحبظين بطريق غير مباشر إذ بدأ هؤلاء بكتابة وتثبيت النصوص واقتباس المواضع من مسرح الفودفيل الأوروبي بعد إضفاء المسحة الوطنية عليها، ثم دخلوا - بالنتيجة - في علاقة إبداعية مع الفن المسرحي المتطور..."<sup>(١)</sup> وساعدهم في ذلك تاريخهم الطويل. وخبرتهم العميقة في فن الارتجال، والتقليد العفوي، بل التأليف الفوري أمام الجمهور المحتشد، فكانوا دعامة قوية لنشأة المسرح العربي الحديث في المدينة وفي القرية على السواء.

وقد ظهرت إشارات متعددة على أسنة الرحالة الأوروبيين الذين جالوا في الوطن العربي وسجلوا مشاهداتهم مثل "كارستن نيبور" و"بلزوني" و"ادوارد لين" وكلها تؤكد على رؤية "الروايات الدرامية" البسيطة التي كان يمكن لها أن تصل - وحدها - إلى شكل مسرحي عربي خاص. وقد صبت كل الأشكال الدرامية البسيطة في فن ناسب رغبة "التفريغ" عن النفس و"الفرجة" في آن واحد هو فن "الفارس". ومن هنا، لم يكن توجه المسرحيين العرب الرواد إلى المسرح الغربي وليد تبعية فكرية، بل كان وليد نضج وممارسة وتطور دائم وبطىء للمتلقي والمؤلف والنص، والوظيفة.

\* \* \* \*

ويفسر لنا ذلك اهتمام هؤلاء الرواد بتراثنا الشعبي (السير والحكايات) وبتاريخنا ومشاكلنا الاجتماعية والسياسية. فقد رأوا المسرح أداة مهمة لعرضها وتجسيدها، كما يفسر لنا - ذلك - الدور المهم الذي لعبته الترجمة ولعبه الاقتباس والتعريب في دفع عجلة النص المسرحي.

ولقد تواقبت الإرهاصات المسرحية مع دخول المجتمع العربي إلى تخوم حداثة جديدة لعب المثقف العربي - فيها - الدور الجوهري في قيادة الفكر

العربي الحديث. ذلك أنه "تزداد العلاقة وصوحا بين الإنتاج الفكري والسبية الاجتماعية الاقتصادية إذا اعتبر هذا الإنتاج إنتاج فنه اجتماعيه تتكون تاريخيا. وتلعب أدواراً معينة في ارتباطاتها بأصناف اجتماعية محددة .. فإن المثقفين كفة أو كنبخة/ اجتماعية يمثلون عن طريق وظائفهم أهم وسيلة اتصال وتوطيد بين مستويات البنية الفوقية بما فيها السلطة السياسية وبين البنية التحتية للمجتمع .."<sup>(١)</sup> وهذا ما قام به رفاة الطهطاوى بالنسبة لمسرحنا العربي الحديث. فقد أوضح العلاقة بين فن المسرح وبين بنية المجتمع فى حديثه عن المسرح الفرنسى، إذ قال "إن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعيشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم فى الأمور الدنيوية، واللهو واللعب ويتفننون فى ذلك تفنناً عجيباً، وفى مجالس الملاهى عندهم محال تسمى التياتر.. والسباكتاكل، وهى يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفى الحقيقة أن هذه الألعاب هى جد فى صورة هزل فإن الإنسان يأخذ منها عبراً عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسينة، ومدح الأولى، وذم الثانية .."<sup>(٢)</sup>.

ونحن من تقديم الطهطاوى للمسرح أنه كان يحاول تمهيد الأرض العربية له، وذلك بعرض علاقته الجادة بالحياة والأخلاق، وقدرته على تقديم العبر فى صورة الهزل لتجنب الشر والإقبال على الخير، ليزيح ما وقر فى قلب مجتمعه من ارتباط هذه الفنون بالخلاعة والتهتك وبالبعد عن الوقار، فقد جعلها موازية لعمل النهار، ولتهذيب النفوس. وجاء تحديده لمعنى المصطلح (تياتر/ سبكتاكل) بمصطلح عربى هو "خيالى" ليصبح المسرح ضرباً من التمثيل أى ضرب المثل بعمل خيالى لا يفارق الواقع والحقيقة.<sup>(٣)</sup>

لقد ربط الطهطاوى لأول مرة فى تراثنا - بهذه الترجمة - بين علمه بالعربية وبالفرنسية، فحين نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة (سرح) و(رسح) أو (مرسح) و(مسرح) ومشتقاتهما<sup>(٤)</sup>، نجد كل الدلالات تتمحور حول معنى عام مشترك هو الخروج من ضيق أو حبس أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة، وهو ما يتم - فى المسرح (- المتره -) عن طريق "الخيال" و"الخيالى" وهما أداة الخروج والنوع المتخيل

اللدان يصلان بنا إلى "التفريغ" عن النفس كما يحدث مع مصطلح التطهير الارسطي لذلك فترجمة الطهطاوى قد انصرفت إلى الأداة المخترعة للأحداث والشخوص والأفكار ليصبح العمل كله - وهو الخيالي - مثلاً يضرب لتعلم منه العبرة. وقد كان يمكن للطهطاوى أن يترجم "تياتر" بمسرح لكنه أثر التعريف بالأداة ليخرج من حرج المصطلح الغربى.

وبذلك مهد الطهطاوى - على المستوى الفكرى والنظري - الطريق وراء المسرح العربى الأول. إذ إنه فى الوقت الذى دون فيه الطهطاوى رحلته، كان مارون النقاش يتلقى تعليمه فى لبنان مهبط الرهبان والمبشرين. وكان يرحل فى الوقت نفسه إلى مصر (ثم إلى أوروبا) ليرى فرق الجاليات الأوروبية (بالإسكندرية) وليرى فن الأوبرا بروما، إلى جانب رؤيته لمسرح مدارس الكنيسة فى لبنان إذ "دخل المسرح فى منهاج التعليم، وكان مدعوا لخدمة الدعوة الدينية .."<sup>(١)</sup> ومن هنا لم يجد النقاش حرجاً كبيراً عند عرض مسرحيته الأولى على الجمهور عام ١٨٤٧ وهى مسرحية البخيل.

وكان الشكل المسرحى - بخاصة - وسيلة للتعبير عن مطامحها، يؤكد ذلك مصادفة عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمى فى المسرح وإن لم يهملوا الجانب الترفيهى، ومن إسراف فى الحديث عن قيمته النفعية"<sup>(٢)</sup>.

وهذا ما أوضحناه فى سياق المبررات الأخلاقية والجمالية والفكرية التى مهدت لتوظيف الشكل الغربى الحديث فى المسرح العربى الحديث، فكانت المبررات بمثابة الجسر الذى عبر به المسرح الحديث إلى الدراما العربية، أما المخاض فقد عاناه المسرحيون الثلاثة، النقاش والقبانى وصنوع، ومن حولهم من فرق مسرحية، حتى وقف المسرح وقفة عربية.

وقد شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر مرحلة المخاض فى المسرح العربى بقسميه الكبيرين، الشعرى والنثرى، وهو نصف قرن حاسم فى تاريخ المسرح العربى الحديث فقد اتسمت مسرحية آنذاك بالتصاق بالحياة الاجتماعية والمكونات الثقافية الشخصية العربية. كما اتسمت بالتصاق الحميم بالمصادر الدرامية والشعبية

العربية والإسلامية، والاستفادة من ارتباط النص بترائه، والمشهور من حوادث وحكايات هذا التراث بخاصة.

وكانت مصر - والقاهرة - بخاصة ملتقى هذا المخاض، فقد التقت ثلاثة روافد مسرحية متنوعة بعد أن نشأ الرافد الأول في بيروت والثاني في دمشق والثالث في القاهرة. وسرعان ما وصل البحر المتوسط بين النقاش والقباين وصنوع حيث وجد هؤلاء جميعاً تشجيعاً بدأ بالإسكندرية ثم تمركز بالقاهرة مركز الحركة الثقافية والسياسية العربية آنذاك.

ولم يفرق الجمهور العربي بين مؤلف (مسيحي لبناني) أو (مسلم سوري) أو (يهودي مصري) فقد ألف المتلقى العربي هذه الخلافات وفرق بين الدين والوطن تفرقة سياسية هامة، فلم يكن هناك معوق ثقافي أو ديني أو سياسي في وجه المسرح أو المسرحيين، رغم الصعاب التي عانوها من نظم الحكم والشرايح المتدينة المتزمتة؛ وعلى العكس / كان الإقبال شديداً ومشجعاً لفرق أخرى وفدت إلى القاهرة ومارست نشاطها ثم خلقت نشاطاً مسرحياً مشتتاً مع الفرق الموجودة في القاهرة، وساهم هذا النشاط في احترام (مهنة) التمثيل وحول النشاط المسرحي إلى نوع خاص من الاحتراف كما حدث مع فرقة سليم خليل النقاش (١٨٢٦ - ١٨٢٢) وفرقة يوسف خياط (١٨٢٢ - ١٨٩٥) وفرقة سليمان القرداحي (١٨٨٢ - ١٩٠٩) وفرقة أبي خليل القباني (١٨٨٤ - ١٩٠٠) إلى جانب فرق تمثيلية ثانوية مثل فرقة سليمان الحداد المسماة بالجوق الوطني المصري (١٨٨٢) وفرقة سليم وأمين عطا الله المسماة شركة التمثيل العربي (١٨٩٦)<sup>(٨)</sup> وغيرها من الفرق التي جالت في أقاليم مصر وقراها، وانتشرت فيها، لتكسب رزقها بعيداً عن الفرق التمثيلية القوية المتمركزة في القاهرة والإسكندرية التي أصبح لها مسارحها وملتقوها وكتابها.

وشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر فترة الصراع والتنافس بين هذه الفرق. الأمر الذي كان يتسبب في إغلاق بعض الفرق، أو تشتتها أو الانصهار في فرقة مسرحية قوية أخرى تضمن لها الاستمرار. وقد استفاد المسرح العربي من هذا التنافس في التعرف على مطلب وذوق المتلقى العربي، و"والحقيقة التي يلتمسها كل

مطلع على تاريخ المسرح العربي هي أن النجاح على خشبة المسرح كان بهما موزعا بين اتجاهين أحدهما الغنائي .. والثاني الفكاهي الذي لم يخل في مراحل تطوره الأولى من أثر النزعة الغنائية. وقد تمثل هذا الاتجاه في محاولات "عزيز عيد" في العقد الثاني من هذا القرن ثم ما حققه تلاميذه ومقلدوه كمحمد ناجي، وكامل الأصلي، والريحاني والكسار.

أما المسرح الجدى مسرح: النقاش قصير الأجل ووريثه مسرح القرداحي، ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، ويوسف وهبي وفاطمة رشدي والفرقة القومية، فقد ظل متعترا ما يكاد ينهض إلا ليكبو وهكذا..<sup>(١)</sup> مما يؤكد على أن انتشار المسرح ارتبط بفكرة التلهي والمتعة أو تضييع الوقت في المساء. ولذلك كان إقبال الجمهور شديدا على الفرق المسرحية الغنائية والفكاهية أكثر من الإقبال على المسرحية الجادة أو ذات المستوى الرفيع أو حتى المسرحية التي تناقش المشكلات الاجتماعية والسياسية كما حدث لمسرح يعقوب صنوع على سبيل المثال.

وقد ساعد ذلك على تثبيت التقنيات التي ربطت الجمهور المتلقى بالمسرح آنذاك حتى توارثتها الفرق فيما بينها لتضمّن رواجها لسليتها وبعدا عن أخطاء الفرق الفاشلة في مخاطبة الجماهير المتلقية. وحينما نعود للحديث عن النص الدرامي / المسرحي فنحن أما ثلاثة روافد أساسية - بعيدا عن توجهات الفرق المسرحية - تبدأ بعام (١٨٤٧) وهو تاريخ ظهور النص العربي في شكله الحديث الذي لم ينقطع في جوهره عن القديم الموروث. إذ لم تكن هناك قطيعة بين الأصول الدرامية العربية والإسلامية، وبين الشكل المسرحي الحديث. لأن الأولى قد اختمرت في تكوين المتلقى وفي ثقافة العصر وموروثاته، وهو التكوين متنوع الثقافة التي راعى النقاش التواصل معها رغم عدم إشارته الصريحة إليها.

إذ بدأ بمسرحية (البخيل) التي راعت أخلاقيات وثقافة المتلقى، بما قدمته من شكل (إيطالي / فرنسي) وأصالة فكرية ساهمت في تقبل المسرح في عالمنا الحديث كما ذكرنا.

تم ذلك فى الوقت الذى كان القبانى يجهز نفسه لدور مسرحى ظهر عام (١٨٦٥م) على الناس فى دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) ثم غيرها من المسرحيات التى استمدت أحداثها، وهيكلا وحبكة حكايتها من التراث الشعبى كألف ليلة وليلة والسير الشعبية وسير الملوك والأمراء، وقد اتسق ذلك مع التوجه التاريخى للعرب نحو التحرر والخصوصية وإحياء القديم فى الاتجاهات كافة، داخل الاتجاه المحافظ العام الذى ساد العالم العربى العربى آنذاك، باستثناء مصر والشام اللذين شهدا توجهات نحو التحديث هزت واقعا الثابت نحو واقع جديد، وهو ما مهد للرافد الثالث أن يحفر مجراه. وأما الرافد الثالث فهو مسرح يعقوب صنوع الذى تميز بمعالجته الاجتماعية والسياسية المباشرة للواقع المصرى بخاصة، وعرض حال الشرائح الاجتماعية العادية وغير العادية، داخل هدف سياسى حدا بصنوع - أحد تلاميذ الأفغانى - إلى محاربة الاستبداد ووسائل تأخير تطور المجتمع المصرى آنذاك، فى الوقت الذى شهد محاولته لتأصيل المسرح العربى فى مصر من حيث الشكل المسرحى، لأنه كتب بالعامية المتنوعة والملائمة لطبيعة الشخصية.

لذلك جعل الموسيقى والغناء - وهما الأدوات اللذان أولع بهما سابقاه - النقاش والقبانى فى المرتبة الأخيرة، لأن وظيفة المسرحية - عنده - تعدت دور المتعة إلى دور الكشف عن الحياة المصرية، وليس تجميل التراث وتثبيت الواقع.

صبت هذه الروافد المتميزة فى الفترة التى أعقبت وفاة "محمد على" وتولى عباس حلمى الأول، فحكم سعيد وإسماعيل. وتبلورت هذه الاتجاهات - وهى تشهد بناء الأوبرا المصرية والمسارح الخديوية - كما ذكرنا - وتبلورت - أيضاً - وهى تشهد زيادة النفوذ الأجنبى، والأزمة الاقتصادية فى عصر إسماعيل وخلفه توفيق الذى انتهت الأحداث فى عصره بالاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢).

وأما صنوع فقد خرج إلى المنفى - إلى فرنسا منذ أواخر عهد إسماعيل حتى وفاته - وبهمنا فى هذا السياق، الإشارة إلى مسرحية "مولير مصر وما يقاسيه" التى نشرها عام (١٩١٢) والتى تدل على رقى أدوات مسرحه إلى الحد الذى تحتاج فيه هذه المسرحية المقارنة بإنتاج لويجى بير اندلو، وبيترفايس وقبلهما بريخت لأنها

من نوع المسرحيات الذهنية التخريرية التي تناقش وتحلل تاريخ المسرح العربى فى مصر، ودور صنوع فيه، بطريقة جديدة على مسرح الرواد الثلاثة الذين ذكرناهم. الأمر الذى يجعل الفترة التاريخية الممتدة بين (١٨٤٧ - ١٩١٢) فترة مهمة فى تاريخ مسرحيات شهدت مخاضه وولادة نضجه / لأنها بحق فترة التأصيل "الحرفى والفنى للمسرح العربى الحديث، وقد شهدت - بحق - تطورا ملحوظا للنص المسرحى خرج منه تياران متميزان لا يزالان هما المسرح النثرى الذى تميز على يد "توفيق الحكيم" والمسرح الشعرى تميز على يد أحمد شوقى فيما بين (١٨٩٣ - ١٩٣٢).

ومع ذلك، فقد شابت هذه الفترة بعض الشوائب الفنية، منها خلط العامية بالفصحى، وخلط الشعرى بالنثرى، والغنائى بالأوبرالى، والترجمة بالاقتباس. مما جعل شكل المسرحية فى هذا المخاض، مزيجا من هذه الثنائيات. وكان لابد من وجود ما يدفعها ناحية التمايز التقنى واللغوى للتمييز بين أنواع المسرح وبين طرق أدائها. وكان لابد أن ينشأ هذا التمايز على يد دارسين للمسرح الفرنسى بخاصة، ودارسين للتراث العربى، فوفقا فى خلق التخصص، وسهلا الطريق لمن جاء بعد شوقى والحكيم أمثال على أحمد باكثير، وعزيز أباطة وآل تيمور وغيرهم.

وهو ما يحتاج أن نفرده له مؤلفا خاصا، فقد شهدت الفترة التالية لفترة المخاض ووقوف المسرح العربى على ساقى المعاصرة والأصالة فى إطار التحديث. وهى الفترة التى شهدت نمو المجتمع العربى فى مصر نحو المطالبة بالجملاء والدستور وتحقيق أسباب وشروط النهضة المصرية والعربية الشاملة، فأعان ذلك المسرح نحو التقدم وإزالة العوائق حيث شهدت مصر بعد سنوات قليلة ثورة ١٩١٩م، ثم صدور دستور الأمة المصرية الأول عام ١٩٢٣م كما شهدت بروز لدور المرأة، ولدور الحوار والاتجاهات الفكرية المتعددة من أجل صياغة جديدة للمجتمع المصرى. وكان لابد أن يشهد المسرح نهضته الكبرى.





## الهوامش

- ١- الملاحظة للشيخ الشتاوى، نقلتها عنه الكسندروفنا بوتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربى ص ٧٧، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨١ وقد أشار محمد يوسف نجم إلى أنها كانت حوالى ١٧٨٠ م أى بعد ملاحظة الشتاوى بحوالى ثمانية عشر عامًا مما يؤكد على استمرار هذه العروض فى الفترة نفسها. وملاحظة الشتاوى موجودة بكتابه عن أبنية المسارح الحديثة فى مصر، بعد أن يبحث فى الجذور القديمة لهذه النصوص وقد سجلت المؤلفة ملاحظاتها على هذه الظاهرة بأن المسرح العربى كان يتجه نحو النص الخاص من تلقاء نفسه بعيدا عن التيارات العالمية التى انعزل عنها. والملاحظ أن هذا الانعزال يتأكد - بما ذكرناه - عن روادنا الأول سواء منهم من كان مثل الطهطاوى أو كتب مقدمة لأول مسرحية عربية قدمت على النمط الأوروبى الذى لا يفترق كثيراً عما وصلت إليه طرق الأداء الدرامى والتأليف الدرامى العربيين.
- ٢- الطاهر لبيب، سوسولوجية الثقافة، ص ٥٣، ٥٤، معهد البحوث والدراسات العربية - الدراسات الخاصة "١٢" القاهرة، ١٩٧٨.
- ٣- رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تخليص باريز، ص ١٠٨، طبع على ذمة مصطفى الكتبى، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.
- ٤- السابق، ص ١١١.
- ٥- انظر فى ذلك: ابن منظور، لسان العرب: مادة سرح، ورسح، بالجزء الثالث من المعجم طبعة دار المعارف، بدون.
- ٦- ثمارا الكسندروفنا، المرجع السابق، ص ١٠٨.
- ٧- سعد الدين حسن دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى، ص ٦٨، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

- ٨- راجع في هذا، محمود أحمد الحفنى، الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى من ص ٦٢ إلى ص ٦٨، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨. فقد اعتمد المؤلف على السجلات الرسمية لدار الأوبرا المصرية، والدوريات السيارة فى تلك الفترة والتي كانت تتابع نشاط هذه الفرق المسرحية.
- ٩- محمد يوسف نجم، الشيخ أبو خليل القبانى، ص، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

التجريب فى المسرح العربى الحديث  
من خلال أعمال المبدعين



تقوم فكرة التجريب في المسرح على محاولة لتجاوز ما هو مطروح من أشكال مسرحية - شكلا ورواية - كما تقوم هذه الفكرة على موقف أكثر تقدماً مما هو موجود بالفعل.

والتجريب في مسرحنا العربي الحديث بعيد الجذور. ارتبط بنشأة المسرح العربي منذ بدايته حتى الآن لأن، الثبات يجمد الشكل الأدبي والمسرحي، ويساعده على التحجر.

فلقد بدأ الرواد الثلاثة الأول / مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، مرحلة التجريب في المسرح العربي حين حاولوا أن يقدموا شكلاً مسرحياً يتناسب مع المتلقى العربي، المقيّد بمرحلة فكرية محافظة، يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الأوضاع العربية كما هو سائد على الأقل. ليستطيع - فرض سيطرته وإعاقة تقدمه - وزاد المحافظة حدة بعض الأفكار الدينية التي كان يحرم تقديمها على المسرح تصنيفه للمسرح والفن عمومًا في جانب الشر والخلاعة. مما دعا هؤلاء الرواد إلى تجريب في شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربي وليس برؤية الغرب للمسرح. أي أنهم "جربوا" شكلاً مسرحياً تلائم شكله وإطاره الخارجي مع المسرح الغربي، وتلائمت رؤاه مع رؤى المتلقى العربي، مما دعاهم إلى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصة ألف ليلة ثم على قصص الحب العربي الشهيرة، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية وغيرها.

وكان "التجريب" ضرورة عند هؤلاء الرواد، فرضت عليهم، وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية، هو دافع التجريب من أجل الوصول إلى "صيغة" مسرحية عربية متسقة مع المتلقى العربي، والمجتمع العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد نجحوا في ذلك نجاحًا كبيرًا، حتى أن السمات التي رصدناها على أنها من مثال هذا المسرح كانت وسائل للسيطرة على المتلقى ومراعاة ذوقه وتراثه. فقد كان استخدام التلحين في المسرحية، والغناء، والشعر وبعض المشاهد الاستعراضية متسقا مع سيطرة الشعر والغناء على تراثنا الأدبي والفني

بشكل عام، مما دعا هؤلاء الرواد إلى الاختيار بين المطروح والتراث، فوصلوا إلى "الصيغة التجريبية" البسيطة الناجحة.

وهنا لابد أن نشير إلى أن فهم هذه الصيغة التجريبية لابد أن يرتبط بـ بعد "زمانى" هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التي مر بها مجتمعنا العربى. كما أنها لابد أن ترتبط بـ بعد "مكاني" يراعى تقاليد كل بلد على حدة إذ "من خلال التشكيلات الاجتماعية يمكننا أن نتفهم كثيراً من المبادئ العقلية التي تفسر بها الحياة الاجتماعية. فالواقع الاجتماعى لا يمكن إدراكه إلا من خلال بعد زمانى ومكاني فى إطار اجتماعى، كما أن مضامين الفكر وأبعاده لا يمكن أن يعرف محتواها إلا إذا استكشفت أغوارها فى ضوء الدلائل الاجتماعية التي تسود فيها<sup>(١)</sup>. ونستطيع بعد ذلك أن نتفهم ضرورة التجريب فى المراحل الأولى من نشأة المسرح العربى الحديث، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث إذ إن فكرة التجريب فكرة اجتماعية سياسية فى الأساس.

ونستطيع أن نلفت النظر هنا إلى أن مسرحية يعقوب صنوع الأخيرة "موليير مصر وما يقاسيه"<sup>(٢)</sup> هى خلاصة التجريب الأول إذا هى قورنت بإنتاج التجريبيين الغربيين، فقد طبعت ١٩١٢م للمرة الأولى ببيروت. وهو تاريخ يقترب من فترة مهمة من تجريب لويجى بيراندلو، وغيره. وتأتى فترة الحرب العالمية الأولى وقد وصل مسرحنا إلى شكل مسرحى جيد من خلال التجريب المستمر.

وحيثما نقفز إلى فترة التجريب الواعى فى الستينات، نجد أنفسنا أمام محاولة عامة لتجديد الفكر العربى، شملت المسرح العربى ضمن ما شملت من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية. وكان "التجريب" فى هذا السياق وسيلة من وسائل تغيير المجتمع، وطريقة من طرق التفكير الباحثة عن خصوصية عربية فى كل شىء فقد ساعدت هزيمة ١٩٦٧م على تكثيف هذه الفكرة، حتى تحولت إلى هدف درامى يتوازى مع الابتكار والجددة.

وأرادت فترة الستينات أن توظف الوعى العربى من المحيط إلى الخليج لهز الكيانات العربية التقليدية وتحويلها إلى كيانات أكثر حركة، وعلى الرغم من سيادة

الاتجاه الواقعي في الفن في هذه الفترة فإن التجريب قد وصل القديم بالجديد ووصل بين الواقعي والمتخيل، مثله في ذلك كمثل المسرح الطبيعيين في العالم كله في هذه الفترة. إذ كان من وظائف هذا المسرح "إيقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مأوف، وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية".<sup>(3)</sup>

ولقد توأمت فكرة التجريب مع منطلقات المسرح الطبيعي، ومسرح بريخت ونظريته في المسرح الملحمي بل انتشرت دعوة في ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الاوتشرك السوفيتي إلى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة في مسرح اللامعقول، والسريالي وغيرها..

ولقد تحول الهدف الفني والفكري من خلال هذه الاتجاهات والتيارات المتعددة والمتناقضة في الوقت نفسه. واتضح في محاولة بناء مسرح عربي له خصوصيته يسمح له بالاستفادة من الاتجاهات والتيارات الحديثة كافة، كما يسمح له بالاستفادة من تراثنا وجدورنا العربية لآخر مدى.

ولذلك ارتبط "التجريب" بالتحديث حتى ترادفا في بعض الأحيان، مع الجديد، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الأصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذي يتجدد ولا يجمد. مما ينفي عنه المحافظة والتوقف الجامد "فالأصالة هي عكس القديم، ذلك لأن القديم عقيم، فهو إذن موت بينما الأصالة خصب فهي إذن حياة والقديم نهاية والأصالة خلود، فإذا توصلنا إلى تمييز القديم من الأصيل ندعو على ثقة بأننا قطعنا مرحلة التمزق والوحشة والانزعال".<sup>(4)</sup>

وتوجه التجريب، التأصيل، الخصوصية إلى طريقتين في الأداء والبحث:

### الأولى:

تهدف إلى التزاوج بين ما هو عربي وما هو أجنبي، لأن التاريخ العربي والمصري من قبل، هو تاريخ التزاوج بين المحلي كما دعا له كثير من المسرحيين، وخاصة توفيق الحكيم الذي رأى قبل مرحلة التجريب الستيني أن التزاوج حدث بين الفلسفة اليونانية والفكر العربي وهذا التزاوج الذي تم بين الأدب الفرنسي والأدب اليوناني، مثل هذا التزاوج يجب أن يحدث نظيره، بين الأدب اليوناني،

والأدب العربى فيما يتعلق بالتراجيديا .. إذا تم ذلك على أى نحو من الأنحاء،  
بالشعر أو بالنثر. فما أخال الأدب العربى إلا معترفاً بهذا الباب الجديد القديم،  
متغاضياً عن الزمن الذى حدث ذلك فيه<sup>(٥)</sup>.

## والثانية :

هدفت إلى البحث عن "المصرية الأصيلة"، وعلى الرغم مما يشوب فكرة  
المصرية من انغزالية وإقليمية. فقد كان فى ذهن أصحاب الطريقة الثانية أن ما هو  
مصرى سيسحب بالضرورة على ما هو عربى. لذلك بدت مقولة "المصرى" انغزالية،  
فهى فى الحقيقة كانت سعيًا وراء تغليب ما هو مصرى كنموذج يتبع فيما هو عربى  
ليكون أصلاً نموذجاً للحديث الخاص فى حاضرنا.

ونشير هنا إلى أن الطريقة الثانية كانت تالية لفكرة التزاوج .. وسوف يعود  
أصحاب فكرة التزاوج .. للبحث فيما هو مصرى وعربى فى الوقت نفسه فيما بعد.  
فقد رأى يوسف إدريس مثلاً أن "الفرفورية" .. علامة واضحة مميزة من  
علامات التمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهى سمة أصيلة من سمات  
الشخصية المسرحية المصرية. ولقد بلغت هذه السمة من القوة إلى حد أنها فرضت  
نفسها فرضاً على كافة الأشكال المسرحية التى وفدت إلى مصر وترعرعت فى المدن  
.. مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة  
والمعربة.<sup>(٦)</sup> ومن هنا يتداخل المسرحى بالتراثى أو الحديث بالأصيل وهى فكرة  
مطورة عن فكرة التزاوج بين المحلى والوافد، استطاعت أن توجد بين القديم  
والجديد والعربى والمصرى والمحلى والعالمى الإنسانى على المستوى النظرى.

وقد رجع توفيق الحكيم فيما بعد إلى فكرة التزاوج هذه وعد لها فى صيغة  
البحث عن قالب مسرحى عربى خاص بين سنتى ١٩٦٢، ١٩٦٢. حيث نراه فى "يا  
طالع الشجرة" يسعى إلى إثبات سبق تراثنا لكل ما هو حديث فى الفن الأوروبى  
بخاصة. لذلك يعقد المقارنة بقوله "إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من  
تصوير ونحت ومسرح .. إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى  
اللامعقول واللامنتقى فى كل تعبير فنى، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات



ومؤثرات جديدة .. فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القديم.<sup>(٧)</sup>

وواضح أن الحكيم يريد الوصول إلى خصوصية النص العربي بالعودة إلى الشعبية مع بدايات مرحلة التحول الاشتراكي في مصر، وهنا يكون التجريب مرحلة للبحث عن الهوية المصرية/ العربية. لذلك نرى توفيق الحكيم يخطو خطوة أبعد من مجرد التزاوج الشعبي، تتمثل في البحث عن قالبنا المسرحي. لكنه يقع في ثنائية ضدية يفصل فيها بين الشكل والمضمون أو بين القالب والمحتوى حتى أنه يقول "في أمر الشكل أو القالب المسرحي نحاول الكشف عنه .. أهم ما ينبغي الالتفات إليه هنا هو أن يكون هذا الشكل أو القالب مصنوعاً من هذه العناصر مجتمعة (يقصد ما قبل السامر في التراث) .. كما أنه يجب لكي يسمى قالباً حقيقياً أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية .."<sup>(٨)</sup>

ويعنى هذا أن التجريب - عند الحكيم - يحاول أن يثبت على قرار في مسألة الشكل منفصلاً عن المضمون، كما أنه يسعى من جديد لتثبيت الشكل المسرحي في المقلداتى، والحكواتى، وراوى السامر. ولا شك أن الثبات والقولية ضد فكرة التجريب، لذلك نقول أن الحكيم قد وقف عام ١٩٦٧م وكف عن فكرة خلق الشكل المسرحي الجديد على الرغم من ظاهر كلامه عن تجديد الشكل المسرحي إلى درجة لا يجد فيها غضاضة من تقليد النموذج اليونانى أو الغربى المعاصر لأنه نتاج تراث إنسانى عام.

أما مرحلة ما بعد الحرب - ١٩٦٧م - فقد تطلبت تعدد الرؤى والبحث عن طرق جديدة فى كل شىء لإنقاذ الوطن (المصرى/ العربى) من آثار الهزيمة المروعة. وقد ساعد هذا التوجه العام على تعمق فكرة/ لتجريب/ التأسيس كما ساعدت على التمسك بتراثنا فى محاولة للتعرف على ذاتنا وملامحنا القومية لنقف أما العدو (الأخر) الذى يعرف ذاته القومية جيداً. وهنا كان التجريب مقروئاً بالعودة إلى

الشخصيات التراثية القومية، والأحداث السياسية والاجتماعية المشابهة لعصرنا لرى كيف حل القدماء التراثيون مشكلات واقعهم.

وساهمت أفكار "برتولد بريخت" من ناحية أخرى فى خلق المسرح السياسى غير المتوهم. فقد كان من أغراض التجريب فى هذه الفترة كسر غموض الواقع فى محاولة للفهم والسعى نحو الحل. أى لنصل إلى الصدق فى التعرف على حقيقة الأسباب التى أدت إلى الهزيمة حتى تتلائم مع روح العصر الذى هزمنا - فيه - من يملكون مفاتيحه وأسراره.

وكانت مقولات بريخت تضع للمسرحيين وسيلة لطرق الواقع والتراث فى أن واحد. الأمر الذى جعل للمخرج دوراً أكبر فى إبراز ملامح النص والتصرف فيه من أجل خدمة الغرض النهائى للنص. كما توجه المسرح العربى فى هذه الفترة إلى المكونات الأساسية للمجتمع، إذ توجه للضواحي والقرى، وجماهير العمال والفلاحين فى محاولة لربطهم بالوطن ومشكلاته والمساهمة فى حل مشكلاته. ومن هنا تلائم مسرح بريخت مع المتطلبات الدرامية والواقعية لمجتمعنا، فهو القائل فى هذا السياق "إن مجرد الرغبة فى تطور فننا بما يتلائم وروح العصر يجب أن تجذب مسرحنا، مسرح عصر العلم، إلى الضواحي ليفتح هناك أبوابه التى أغلقت مصراعها فى وجه الجماهير الفقيرة وفى وجه أولئك الذين يعملون كثيراً ولكنهم / يعيشون عيشة صعبة. لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة عاكسة للمسائل الكبرى التى تتمتع بالنسبة إليهم بأهمية خاصة .. والمسرح الذى يجد مصدر التسلية فى العمل؛ يتعين عليه أن يجعله موضوعاً له<sup>(٩)</sup>."

لهذا ارتبط التجريب بهذا الشكل البريختى الدرامى، وقد امتد هذا التأثير دون مشكلات لأنه أعطى المؤلف والمخرج والممثل حرية الحركة والخروج من تقمص الشخصية إلى الحوار مع الواقع، بل مع المتلقى، وقد وضحت هذه الحرية فى كل المسرحيات التى اتخذت القناع البريختى إطاراً فنياً لها.

وبعد، فإن التجريب موقف سياسى وفكرى وفنى يتناسب مع مرحلة اجتماعية خاصة، يجب أن نبحث عنها جيداً. وأن نبحث عن مبدعها.

## الهوامش

- ١- حسين الحاج حسن. علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣ م ص ٩١.
- ٢- نص مسرحية "موليير عنصر وما يقاسيه" وارد ص ١٩٣ بكتاب: محمد يوسف نجم. يعقوب صنوع، دار الثقافة. بيروت ١٩٦٣.
- ٣- ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧ ص ٢٩.
- ٤- أحمد سليمان الأحمد، المجتمع في المسرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط / ١ سنة ١٩٨٢، ص ٨٧.
- ٥- توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٤٦، ص ٣٢.
- ٦- يوسف إدريس، إرفاير مقدمة المسرحية ص ٣٣، مكتبة غريب ط ١٩٧٦/٥ مع ملاحظة أن المسرحية مؤلفة عام ١٩٧٤. وانظر في هذا حديث على الراعى عن الأراجوز في كتابة فنون الكوميديا ص ٦٢.
- ٧- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٢، ص ١٥.
- ٨- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٧، ص ١٤.
- ٩- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، ص ٢٨٤، ٢٨٥، منشورات وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣.



باب الفتوح

القناع ، الحلم ، اللغة



(١ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٢٢ - أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات، بل من أبرز كتاب المسرح في هذا الجيل. يعد إلى جانب "ميخائيل رومان، ألفرد فرج، نجيب سرور" من مؤسسي حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات. تميزت بالبحث عن تشكيل جمالي للمسرح، أو للدراما المصرية، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة، التي تمثلت في مسرح السامر، ومسرح الحكواتي، الذي كان يحكى السير والملاحم للجماعات الشعبية، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة.

ولأن الفترة التي شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحي، ارتبطت باتجاه سياسي واقتصادي سمي آنذاك بالاشتراكية العربية، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يدب في بنية المجتمع المصري كله بخاصة في البنية الثقافية، على مستويات الفكر، والفن، والتكنيك. ولقد دفع هذا التحول الاجتماعي السياسي المسرحيين بصفة خاصة، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصري وتدمغه بسمات مصرية، وعربية، هي ما أطلق عليه مسرح الستينيات.

وكان جوهر التأصيل هو تصوير مسرحنا المصري، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية. لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح في المسرح؛ لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي، وأطرافه، وكيفية تطويره أو إصلاحه. لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات عرضاً لطبيعة البناء الاجتماعي، في محاولة للكشف عن أسباب تخلفه، لتجنبها، والكشف عن عوامل تطوره ونموها لتغذيتها. ولم يكن جيل الستينيات وحده في هذا الاتجاه، بل شاركت كل الأجيال التي شهدت هذه الحقبة في هذا البحث التأصيلي. وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم<sup>(١)</sup>، ومحاولة يوسف إدريس<sup>(٢)</sup> بخاصة. واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً في مصر، بعد أن "أصبح

المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية .. لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير فى هذه البلاد. وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم فى قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط، فى اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسى، يعبر عن قضاياها .. كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية"<sup>(٣)</sup>

وعبارة على الراعى السابقة، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل، ومن شارك معه فى صياغة مسرح مصرى له طابعه الخاص، هو الطابع الجماهيرى. وقد ارتبط التوجه الاجتماعى بتوجه جمالى أدى إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة. لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية، تقنيات شعبية (السامر، الحكواتى)، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه، أعنى تقنيات بريخت، وبسكاتور، ومسرح الأوتشرك، مع الاستفادة من الشكل الأرسطى. لذلك دخل مسرحيون جدد وليامز، وتشيكوف، وجان جيرودو، وصمويل بيكت .. إلى جوار أبطال وحوادث من كل فترات التاريخ العربى والإسلامى، بل التاريخ الإنسانى الأسطورى .. إلخ، يستلهمونه ويحاورونه.

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية، وإعداد المتلقى إعدادا جديدا. وقد حظيت القرية بأهمية خاصة فى هذا السياق التاريخى والدرامى، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية. ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها.

وأكد هذا التوجه التأصيلى والثويرى عواقب مأساة ١٩٦٧م التى عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقى لمواجهة احتلال، وعدو جديد. واستمر هذا الاتجاه حتى بعد أكتوبر ١٩٧٣، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصرى انفتاحاً



خاصاً، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ.

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها، وآثر الاتجاه التأصيلي، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معالجاته المسرحية، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة "أرض لا تنبت الزهور"؛ وهي عن فترة من تاريخ الفراعنة أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه.

(١ - ٢) ولد محمود دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج فيها عام ١٩٥٥، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة، ثم عين مستشاراً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة، واستمر في هذا المنصب حتى توفي. نال جائزة نادى القصة سنة ١٩٦١.

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢م عن مسرحية (المعجزة)، وهي مسرحية من فصل واحد.

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة "البيت القديم".

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته "الزوبعة".

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية.

(١ - ٣) تنوع إنتاج "محمود دياب" تنوعاً كبيراً، ولكنه تمحور حول "الحكاية"؛ أعنى أنه كان يحكى ويحاور؛ فكتب الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية الطويلة، والمسرحية ذات الفصل الواحد، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته.

بدأ إنتاجه ينشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته؛ وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عامًا، هي عمر هذا النوع الإبداعي الضخم.

"لمحمود دياب" تسع مسرحيات طويلة، وست مسرحيات ذات فصل واحد، وروايتان، وثمانى عشرة قصة قصيرة، وأربعة عشر عملاً للسينما والتلفزيون. ونظراً لاضطراب سنوات النشر، وبعدها عن سنوات الإبداع، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فنى، كان تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي، أو إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص في أكثر من موضع؛ فتارة يكون ضمن مجموعة، وتارة في مجموعة ثم يطبع في كتاب .. إلخ، لذلك نبتعد عن اضطراب التواريخ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي دونها محمود دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل / حسام / هالة دياب)، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ.

لذلك نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين: أولهما أن ندرج النص تحت نوعه الأدبي (الرواية/ القصة/ المسرحية/ السيناريو)؛ والثاني أن نرتب أعماله أبجدياً، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التي تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف، لاسيما أن هناك عدداً كبيراً من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحياً أو تلفزيونياً حتى الآن. وبيان هذه الأعمال على النحو التالي، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ، والحرف (ن) لتاريخ النشر:

### المسرحية الطويلة:

- أرض لا تثبت الزهور، (الزباء)، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٢٩ - البيت القديم، (ت) ١٩٦٣، (ن) ١٩٦٥) الكتاب الماسى.
- باب الفتوح (ت) ١٩٢٢، (ن) ١٩٢٤) دار الحرية، بغداد، العراق.
- دنيا البيانولا (ت) ١٩٢٢) وهى مخطوطة.

- رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة.

- رجل طيب فى ثلاث حكايات (ن / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠)

- الزوبعة (ت ١٩٦٣) (ن / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠).

- ليالى الحصاد، (ت ١٩٧٢).

- الهلافت، (ت ١٩٦٩).

مسرحية الفصل الواحد:

- البيانو (ت ١٩٦٨).

- الضيوف (ت ١٩٦٧).

- الغريب (ت ١٩٦٢)

- الغرباء لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣)

- موال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية موال من مصر (ت ١٩٧٣).

الرواية:

- أحزان مدينة (أو طفل فى الحى العربى) (ت ١٩٧٠)، نفذت إذاعياً مسلسلة

(١٩٧١).

- الظلال فى الجانب الآخر، الكتاب الماسى، يناير، ١٩٩٤.

القصة القصيرة:

- بناقص واحد، (ت ١٩٧٠)، مخطوطة.

- بيت لأولادى، مخطوطة.

- خطاب من قبلى وقصص أخرى، عشر قصص فى مجموعة، الكتاب الماسى، العدد.

١٤، ١٩٦٢.

- رحلة عم مسعود، (ت ١٩٦٩) مخطوطة.

- الزائدون عن الحاجة، (ت ١٩٧٠) مخطوطة.

- شارع الصمت (شارع الطحاوى)، (بالهلال، مايو، ١٩٧٧).

- الصيد الأخير، (بالهلال، سبتمبر، ١٩٧٣).

- عشرة أيام، (ت ١٩٦٢).

- هندية ورجل على حصان، (ت ١٩٨٠) مخطوطة.

### السيناريو

- أحلام الفتى الغشيم، عن "الأب جريو" لبلزك، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة (مخطوطة).

- إبليس في المدينة، نفذ سينمائيا (١٩٧٩).

- امرأة وثلاث تفاحات، عن "ألف ليلة وليلة"، سباعية معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦)، (مخطوطة).

- أيام الحب والعذاب، عن "مدلون مهانون" لديستوفسكى، مسلسل تلفزيوني تحت عنوان (إلا الدمعة الحزينة)، (١٩٨٠).

- دموع الملائكة، قصة وسيناريو وحوار، (ت ١٩٧٩)، (مخطوطة).

- رأس محموم في طائرة سوبر سونيك، قصة وسيناريو فيلم سينمائي، (ت ١٩٧٢)، (مخطوطة).

- رجل أحب الله، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تلفزيوني، (مخطوطة).

- الزائدون عن الحاجة، فيلم تلفزيوني، (مخطوطة)، (ت ١٩٧٠).

- (الزباء) أو انتقام الملكة زنوبيا، أو (أرض لا تنبت الزهور)، حلقات تلفزيونية في تلفزيون دمشق (١٩٧٢).

- سونيا والمجنون، (عن الجريمة والعقاب) لديستوفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.

- الشياطين، (عن الممسوسون) لديستوفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.

- وداعاً للربيع، (عن قصة أيها الربيع ترفق) لحلمى مراد، سيناريو فيلم تلفزيوني، (ت ١٩٧١)، (مخطوطة).

- وردة على صدر امرأة، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة).

هذه هي الأعمال، بالإضافة إلى بعض المقالات، والانطباعات، والمذكرات المدونة، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه.

### ( ٣ )

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب، سواء المسرحية الطويلة، وهي الشكل الفني السائد في إنتاجه المسرحي، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد؛ فخلال هذه الفترة، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره، في حين اتسمت الفترة اللاحقة بإتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تلفزيونياً وسينمائياً. وكانت الشاشة، وليست خشبة المسرح، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته، وتشكيل رؤيته للواقع. ويتضح من قائمة المؤلفات السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية، وبخاصة روايات دستوفسكى وبلزاك. أما مسرحية "باب الفتوح" فهي همزة الوصل بين مرحلتين في إنتاج محمود دياب، وبين إنتاج ما قبل ١٩٧٣، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣، على المستوى الفني، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب في الشكل الفني، وتمثل "باب الفتوح" تنويجاً لهذا التجريب. وبعدها نجد اتجاهها إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية مثل "دنيا البيانولا"، ثم "موال من مصر" (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المتشائمة في إنتاج "رسول من قرية تميرا"، و"أرض لا تنبت الزهور".

ولباب الفتوح خاصية لغوية، ودرامية، وجمالية، دفعتنا إلى اختيارها للتعرف على إنتاج المسرح المصري والعربي في الفترة التي أعقبت الأحداث الكبرى في حياة مصر والعرب بل العالم الثالث كله، حيث تناقش هذه المسرحية القضية الجوهريّة في صراع القوى العالمية منذ عام ١٩٤٨ حتى الآن أعنى قضية وجود اليهود والإسرائيليين في منطقتنا، وارتباطهم باستعمار الغرب والأجنبي عموماً لأرضنا.

ثم إنها مسرحية تمثل محمود دياب، وتغطي إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور - المهمة - المسرح المصرى الذى أنتجه جيل الستينيات.

( ٤ )

## مأساة "باب الفتوح"

(٤ - ١)

مأساة "باب الفتوح" لحظة درامية مكثفة، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخى الزمنى، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقوم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمنة التاريخية التى أعقبت هزيمة يونيو ١٩٦٧)، أو على المستوى المكاني بأن جعل بلاد الإسلام بلدًا واحدًا؛ جسدًا تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر؛ فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة، استطاع أن يربطها درامياً بذكاء، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجغرافيته.

ويكشف هذا عن حس تاريخى شفاف، استطاع أن ينفذ من بنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك محسوبة، ومنضبطة، وفى جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/ النصر المرتقب) والماضى (النصر المأساوى) فى الجهة المقابلة. وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً فى بؤرة الصراع المكثفة، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة، فى عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهى بمصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافية الإسلاميين، فى ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة.

وبسبب التجمع والاستدعاء وكثرة العناصر الداخلة فى تركيب البنية. وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية، الدرامية، الفنية، تشكلت البنية فى مستويها العميق والسطحي كليهما، بكثافة الشعر وكثافة العناصر، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية، ابتداء من الشخصية والصراع، وانتهاء بالمصير، سنوضحها بالتفصيل الآن.

(٤ - ٢)

"القناع" تقنية أساسية فى مأساة "باب الفتوح"؛ لأنه يؤدى على مستويات عدة، عدة وظائف؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية "أسامة بن يعقوب"، إلى اختيار فترة تاريخية محددة، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبي عليهم وطردهم، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكائهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى. ثم على مستوى المكان (الأندلس، ومصر، والشام). وكل ذلك تركز فى قناع تاريخي وجغرافي، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه. ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب "باب الفتوح" وما يحتويه من تعاليم ومبادئ. وهنا يأخذ القناع بعده الرمزي/ الاستعارى. وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع. "ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعاً". وقد أضاف "دياب" عناصر أخرى، ومن ثم يتحول النص بزمانه، ومكانه، وشخصياته، وحوادثه، إلى استعارة كبيرة، يمثل طرفاها بعدين مهمين، فيمثل النص المستعار منه، ويمثل الواقع المستعار له، والعلاقة القائمة بين الطرفين هي الإسقاطة المضمونية التي تتوسل بالتراث التاريخي والأدبي، من أجل غاية تعليمية فى المقام الأول، تؤدى وظيفة اجتماعية تربوية؛ إذ تربط فى ذهن المتلقى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان، وهى أطراف لا يستطيع المتلقى أن يربط بين بعضها والبعض الآخر، لبعده الشقة الزمانية والمكانية عنه. ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة "باب الفتوح" بوعى جديد يحاول المبدع أن يبثه فى صياغة جديدة للواقع وللتاريخ

وللإنسان في آن واحد، تجعل صوت المبدع مختبئا دائما وراء موضوعية القناع. وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس.

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بقاء اجتماعي أكبر منها؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين: مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعي، فهو جزء منه بالضرورة؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع في آن واحد، وإن كانت الوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذي أنتج فيه "محمود دياب" مأساة "باب الفتوح".

وهنا يتكشف النص، حين نمسك بمفاتيح رموزه، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام.

ويتحكم هذا المبدأ الجمالي في عناصر "مأساة باب الفتوح". وسيوضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع، تكشف عن موقفه من الصراع، كما تكشف عن طريقة المعالجة، بخاصة رسم الشخصية الرئيسية التي أخذت ملامح خاصة للغاية.

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية، وطرق تقديم معاصرة، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية، معدلة، تبدو ملمحاً بعد الآخر، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحي، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهي المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك في الحوادث، حتى تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه هطرودا مطارداً من قبل العماد وسيف الدين.

والصفات التي وصف بها "أسامة" في حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامي للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب؛ فبعد أن يبين الشباب والفتاتان سمات العصر، بسقوط فلسطيني، وانقسام القبائل العربية، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة - خلال هذا السياق - يبدأ رسم البطل (الحليم، المخلص، المناسب لهذه المرحلة،



والمضحى من أجلها أيضا). لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوى فى تدرج منطقي:  
الشاب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبدو .. وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال. (ص ٢٠).

الشاب الرابع - ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان.  
الشاب الأول - هذا ظن سابق لأوانه! فقد تكشفت حفرياتنا عن شىء آخر.  
المجموعة - (فى لهجة تقريرية) الثائر يظهر فى عصر صلاح الدين. (ص ٢١)  
ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم فى تدرج منطقي، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبي تتطلب ذلك

الشاب الأول - وهو عربى بالضرورة!

الشاب الثانى - وهو بالطبع شاب.

الشاب الثالث - ولا بد أن يكون فارساً.

الشاب الرابع - يكفى أن تتحقق فيه مثل الفرسان.

الشاب الخامس - إنه شجاع، ذكى، وأمين.

الفتاة (١) - عنيد فى الحق.

الفتاة (٢) - (فى لهجة إنشائية) طويل القامة .. عريض المنكبين.

المجموعة - لا يكذب أبدا

الشاب الأول - غير عاشق لذاته.

الشاب الثانى - له قلب شاعر وحسه.

الشاب الرابع - مفكر.

الشاب الثالث - فدائى عند الضرورة.

الفتاة (٢) - وهو وسيم ..

المجموعة - وهو يعرف ما يريد.

الفتاة (١) - له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس. (ص ٢١)

الشاب الأول - ولكن وجهه لا يخلو من دلالات الاكتئاب: فهو يعيش محنة أمته. وهى بلا شك تبعث على الاكتئاب.

وهذه الملامح والصفات، تخرج من ملامح "نطل السيرة الشعبية". بل هى خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله. والمبدع اد يستدعيها فى صياغته لنطل حديد يحمل سمات العصرين (الماضى والحاضر) فإنه يصيف إلى البطل الدرامى بعدا تراثيا. ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات، معدلا من سمات البطل القديم. وفق رؤية الحاضر لبطل هذا الزمان، الذى يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها:

الفتاة (١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطئ أحيانا فى التقدير.  
الفتاة (٢) - ويرى أحلاما ويحب، بل أسمحوا لى أن أقول إنه هو أيضا له غرائزه.  
(ص ٢٢).

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمى؛ إذ ينفى عنه الرسمية، لأنه "بطل شعبى" أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفى فكر المبدع على شخصيته، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا:

المجموعة - (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب، هو اسم فتانا الثائر، لن تجدوا له أثرا فى فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة، ولا فى نقش جامع أو فى ملامح الشطار؛ لم يكن يوما خليفة أو أميراً فى ولاية. أو من رجال المناصب فهو لم يحك الدسائس؛ لم يخن؛ لم يغدر؛ لم يكن بوق دعاية، أو كلب صيد لحاكم؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب. لذلك لم يذكر التاريخ اسمه فى الوثائق والمراجع. (ص ٢٤)

(٣ - ٤)

وتتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث فى رسم ملامح البطل فى مأساة باب الفتوح، تبدأ من فكرة المجموعة عن طريق كسر الصمت لأنه ("عقم

وسلبية" ص ١١)، عن طريق اعاده صنع التاريخ. وخلق الشخصيات التي تصبح أدوات المبدع في صنع رويته الخاصة عن الماضي والحاضر في آن واحد.

الشاب الخامس - أعي أن بعيد صياغته: تخيله على هوأنا: برد إليه ما نقص منه. ونستعيد منه بما لا نقله: بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة.

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على "محمود دياب" (ص ١٤)، فاستخدم طريقة "بريخت" في إقناع المتلقى بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا، وأن بأيدينا أن نخلقه أو نعيده، ونصوغه، ونعدله، في وعى. يكسر فكرة الإيهام المسرحى الأرسطية، ويحول المتلقى إلى مشارك في خلق المادة وتشكيلها، وفقاً لمطالب المتلقى ولرغبته في المعرفة والتوصل إلى "فكرة تساعدنا.. على أن نبلغ حالة الرضاء، .. والانسجام النفسى"<sup>(٥)</sup>.

لذلك ترسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقى ووفق اختيار المجموعة المعاصرة، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف. وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر في المتلقى رهبة التاريخ. وجلا شخصيات الفرسان التي تصيب الفرد بالخوف من المساس بها، والتي تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسى، تاريخ الحكام والخلفاء والسلطين والقواد من ناحية، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسير الشعبية، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف "واللامساس". فقد صنع التاريخ خاصة في السير وما يشابهها "كما فهمه الشعب أو كما أراد زعماءه أن يفهم؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم .."<sup>(٦)</sup>.

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة، يتوسل بها المبدع للوصول "إلى وجدان أمتة عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها.."<sup>(٧)</sup>.

وكان مخرج "محمود دياب" من هذه القداسة مخرجاً جمالياً، ودرامياً، واحتماعياً في آن واحد؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته في

إعادة صياغة الذات الفردية، والذات القومية. وهذا ما جعل "أسامة بن يعقوب" يتحول "مرآة" تعكس "إيتنا" وتاريخنا؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية "المعاصرة" بعض ملامح أسامة السلبية نقدًا ذاتيًا:

الشاب الأول - لقد خلقناه على "شاكتنا"، ميالاً للمهادنة؛ وهذا عيب فينا، كان يتحتم علينا أن نتلافاه في أسامة. (ص ٦٣).

الشاب الثالث - إليكم فكرتي - التي هي فكرة أسامة في نفس الوقت - .. (ص ٦٢) لذلك كانت شخصية "أسامة" أمام المتلقى دائماً حتى النهاية، قابلة للتشكيل والتحوير والثوير؛ لأنه ملك لنا، شكله في كل مرحلة - من فكرنا - على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية، أو - هنا - مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر؛ لأنه بطل شعبي، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبي لا رسمى. ونلاحظ - نتيجة لهذه الرغبة - تخل المبدع في سير الحدث الدرامى، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه في يد الشرطة، ثم يستدعيه "ليكمل اللعبة":

الشاب الخامس - علينا الآن أن "نسترد" أسامة من صحراء فلسطين، ونستأنف لعبتنا .. (ص ٦٣)

الفتاة - فلنمض في رحلتنا معه .. (ص ٦٣)

وفي كل حركة يستدعى فيها أسامة يفيق المتلقى ويسر إيهامه أو تقمص روحه. لذلك تنفصل المجموعة المعاصرة - فى وعى - عن التاريخ وحوادثه - داخل المسرحية - حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر، فى حين أنهم كانوا وما زالوا يبحثون عن نصر. وأسامة - فى هذى اللحظة - لا بد أن ينفصل عنهم - تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر "صلاح الدين" (مؤقت)، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة، ندرك ذلك من خلال حوارهم، ومن مشكلة الحاضر المعيش التى تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص، بخاصة بين الشخصيات:

المجموعة المعاصرة - وفى "عكا" مراكب تبجر إلى شواطئ "الأندلس".

الأصوات - هل تصحبنا؟

أسامية - صحبتكم السلامة. فأنا أنتظر "الصباح" (ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة:

المجموعة المسافرة - إلى الناصرة، هل تأتون معنا؟

المجموعة المعاصرة - شكرا، نحن باقون؛ "فنحن لم نتصر بعد" (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) وما زلنا نبحث عن قرار. (ص ٧٧).

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وجيد، هو: ماذا تحقق من نصر؟ وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣).

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة، مع استدعاء حوادث التاريخ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم:

الشاب الخامس - التاريخ حقيقة، وقد نجد فيه "المثال" وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة، وبالقدرة على الفعل. (ص ١٣).

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هي ما جعل "القدس" بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين: أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف):

أسامة - ولسوف تتوثق صداقتنا في "القدس" يا زياد.

زياد - نعم، نعم؛ فسنلتقي في القدس بالتأكيد. (ص ٥٧)

أخيرا تلتقى الشخصيات كلها - خلال المسرحية في ناحية القدس. وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامي على محورين: أولهما صراع (العرب / الفرنجة)؛ وثانيهما (كتاب باب الفتوح / الواقع التاريخي) - فإن جوهر المحورين هو تحرير "الإنسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق، سواء أكان استعماراً، أو زيفاً ومديحاً. ويحارب أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين، أن يلقي صلاح الدين الأيوبي المختبئ في التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه، وكانت خيمته محط النظر، بل محط الآمال:

أسامة - التقى بصلاح الدين، وأسلمه فكرتى لئمنحها - سيفه؛ إنه الأمل الذى أشرق  
فى قلب اليأس بسيفه، وفكرتى ستصبح الجنة ملكاً لأمتنا فى الأرض.  
(ص ٢٥).

ولكن المصير الذى انتهى إليه أسامة، يعكس لنا مأساته، حيث يصطدم  
أسامة فى نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله، بعد قرار الرحيل:

أصوات من السادة - بعنا نفسك!

أسامة - (صارخاً) لا.

أصوات من السادة - بعنا كتابك!

أسامة - صارخاً لا.

تاجر العبيد - فسأخذ منك نفسك بغير عوض.

(وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها  
أسامة..) (ص ١٥٥/١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره، فى حين تنتقل  
دعوته إلى صدور محبيه. والتوازى بين "ضياح" البطل وبقاء كتابه مختفياً محفوظاً  
فى صدور أصدقائه من جهة، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى، يكشف عن رمزية  
الأحداث والشخصية، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة "المخلص" التى  
تغلف المسرحية كلها، ابتداءً من خلق الشخصية وجعلها مع الآخرين، والفكرة  
الإصلاحية التى تبشر بها، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استدعى  
الكاتب ملامحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح وسيف الدين المحافظ  
ومن كان على شاكلتهما.

والحلم فى مسرحية "باب الفتوح" بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل  
القناع؛ فالمسرحية كلها حلم واعٍ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة.  
وقد أتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة، والتحوير والتشوير للعناصر المتاحة  
للكاتب، سواء أكانت تاريخية أم جمالية؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة  
المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شكلة المثال الذى يحلمون به، ونجد أن

البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد، لكن من خلال التراث. وهذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح "لويجي بيراندلو". كالدخول إلى حكاية من الواقع، واستشراف المستقبل بوعى، وكثرة الإشارات المسرحية التي تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى.

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون، فى تمن أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل، وفى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعى والرعية؛ وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا، لمحو الخرافة والسحر والوثوتية (ص ٦٢)، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه، وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه.

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام، إلى الصراع بين الحرية والعبودية، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب، ثم يتركز الصراع - فى النهاية - بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبئ) بفعل الظروف المحيطة.

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات؛ بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائته الصراع الدرامى؛ فهناك جيش للأعداء، وجيش مدافع عن أرضه. ثم عكس الصراع العسكرى ثنائته على "باب الفتوح" فظهر المناصرون، والأعداء، حتى نهاية النص.

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلائم مع المثل الأعلى المعرفى داخله، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفنى. وليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه<sup>(٩)</sup>.

وتقنية الحلم، بما استتبعته من تقنيات بريختية أو بيرانديلوية - إن صحت النسبة - استدعت أن يقدم محمود دياب عالماً مصنوعاً، يعي المتلقى والمؤدى والكاتب صناعته، أو كما يقول "كير إيلام" فى سياق مشابه، إن المسرح "يصور عالم الاحتمال، عالم كما لو كان". وهذا العالم يقف متماثلاً مع عالمنا وغير متمائل فى آن واحد.<sup>(١)</sup> ومعنى هذا أن المتلقى مشارك حقيقى فى مسرحية "باب الفتوح"، لأنه يقوم برسم المطابقة، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعيشه، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع، إلى جانب المتعة الفنية.

## (٦)

ولغة المسرحية مكثفة، تبعد عن الترهل، وتلتزم بالمنطقية، والتدرج، وتتحرك فى مستويات متعددة، على الرغم من كونها فصحية. ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخاص عن آخرين، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على "التعبير" ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقى المرتب للجملة، حين يكون الهدف هو "الإعلام" وتحليل الفكرة. وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص، فى حين صار كل رمز موازياً لفكرة، أو لشخصية محدودة.

وترهف الجمل وتتوتر على لسان الشخصيات، فتنتقل من كيفية نثرية إلى كيفية موزونة فى أحيان كثيرة، وموقعة فى أحيان أخرى، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية.

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزوجة بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة)، على سبيل المثال، كما نجد، أحياناً شعرية قديمة لا تبعد عن نثرية "العماد" لانتمائهما إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة فى العصر الإسلامى الوسيط.

ولقد حاول محمود دياب - عن طريق اللغة - أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين فى معالجة الواقع؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة فى عصره، ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ بالاقون بمواقعهم لدى صلاح الدين



الأيوبي، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع، والجناس. والتقابل والتضاد.

وحين يعترض التلميذ، مقلباً الصفحات: "لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها"، لا يجدى اعتراضه شيئاً. ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التي تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه. لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه، وينضم إلى "أسامة"، مؤمناً بالجديد؛ كافرًا بالتليد البالي:

زياد - فلنهمل السجع يا سيدنا، ولتتابع الكتابة بما يوحى به الخطر.

العماد - ليتنى أستطيع يا زياد.

زياد - وما الذى يمنعنا يا سيدنا؟

العماد - أصول الكتابة يا غلام، .. لو تخيلنا عنها ما بقى لنا شيء نذكر به.

زياد - .. ولكنى أكاد ألمح فى الأجيال القادمة .. أصولاً أخرى للكتابة ..

العماد - ولكنهم لن يروا فينا شذوذاً؛ فنحن لن ننفل عن أيامنا يا زياد. (ص ٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه، ورفض أسامة بن يعقوب، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة، وهو الصراع المهم فى داخل المسرحية، بين طزاجة النظرة، واستدعاء نظرة قديمة فى كل شيء. ٤.

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة،

وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة، وكثافة عباراته وموسيقيتها فى

كتاب "باب الفتوح"؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادئ، وفكره المركز:

أسامة - (للعقاد) لقد جئت لمهمة أخرى لا بد وأن أنجزها، وهى أشد خطورة من أن

أرفع سيفى لأقاتل، ومهمتى عمومًا، لا تبدأ إلا من حيث ينتهى القتال.

(ص ٣٢).

والأمثلة كثيرة فى النص، ولا داعى لتكرارها. هذا فى حين تتكثف اللغة فى

كتاب "باب الفتوح" وترهف وتحمل إيقاعاً خاصاً، يتناسب مع رغبة المبدع فى أن

تصير هذه العبارات أمثالا وحكمًا تسير على ألسنة الناس، وتذيع بينهم، وتعرض عن تلك الأمثال التي تحط من قدر الناس، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت دعائم فنة على حساب الباقيين (ص ٦٢). وكما قلنا فمبادئ أسامة هي مبادئ المعاصرين، تعال في زمن بعيد، والعبارات التي يقولونها تتكشف هي كذلك عندما يتحدثون جميعاً في صوت واحد، يوحد كلمتهم، ويجعلها كلمة شاب واحد، وهي كلمة أسامة أيضاً. ولو أننا وزعنا عبارة من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة في باب الفتوح، وهي العبارات التي تتكرر طوال المسرحية، على الأسطر، للاحظنا الحس الشعري والإيقاع الذي يرفع الكلام فوق مستوى النثر.

ولنأخذ مثالا من كلام المجموعة، نوزعه بشكل الشعر:

- نحن من العامة

أضنى الفقر أهلينا والخوف

يؤرقنا مستقبل أمتنا

لا نقنع بالصبر، حلاً أبدياً لمشاكلها،

نؤمن بالحد الساخن، بالثورة. (ص ١٠٢)

ولنأخذ مثالا من كلمات "باب الفتوح" ونكتبها بالشكل نفسه، ولتكن آخر ما

ردد من عبارات، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً:

- المركب توشك أن تغرق.

ولكى ننجيها،

لا بد ..

وأن نتخفف من بعض الأثقال

ووسيلتنا

إعتاق عبيد الأمة

لا يوجد بلد حر

إلا بشعب حر.

ثم قولهم:

لو أنا أعتقنا الناس جميعا.

ومنحنا كلا منهم شبراً في الأرض.

أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس ..

بجنود يسعون إلى الموت

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها:

الحرية،

شبر الأرض،

وماء النبع،

وقبر الجد،

وأمل الغد. (ص ١٥٨)

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالي الاجتماعي، لتتسع العبارة، وتنقل المتلقى بإيقاعها من حاله العادي إلى حال موزون إلى حد كبير، فتحفظ العبارة لتؤدي وظيفتها في تغيير وعي المتلقى، وتبث أفكار الكاتب.

وتقف لغة كتاب باب الفتوح نقيضاً للغة أفعال التفضيل، في شعر الشعراء المادحين، كما تقف نقيضاً لعالمهم، مبشرة بعالم جديد، وإن بدى حلماً على لسان أسامة بن يعقوب. لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعي الجديد، في تشكيل لغوي يخالف التشكيل اللغوي العام للمسرحية، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أو لغة التاريخ. وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية؛ فكلها أدوات المسرحي، يحاول أن يجري الصراع بها، ليكشف عن أشياء كامنة، يحاول إضافتها إلى الوعي الموجود لدى المتلقى. وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقي، وترتفع على اللحظة الثرية، تتحقق رغبة الكاتب في أن "يؤدي إلى حدوث تغيرات

بنيوب ليس فقط فى وعيهم القائم، بل كذلك فى وعيهم الممكن الذى هو أساس  
الوعى الأول<sup>(١١)</sup>.

ليكشف - من داخل الصراع - وعن طريق أحد وسائله، وجوهر تشكيله،  
وهو اللغة، الفارق بين الوعى المرفوض (القديم) والوعى (المطلوب)، وهو وعى باب  
الفتوح.

ولحظة تكثيف الوعى عند محمود دياب هى لحظة تكثيف اللغة. وقد  
اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية، تساعده على بيان الفكرة، فراح يستعير  
من عالم الغابة بعض مفرداته، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية، ويوظفها فى  
إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة. وقد اختار رموزاً  
ومفردات محددة، مثل: ملك الغابة، الذئب، السوس، النسور، الفئران، الجرو، الدود،  
الأسد، الكلب، البعوض، الضفدعة، الثعالب، الدجاج، الحية، على الترتيب. وكلها  
دخلت فى علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان، محاولة أن تجمع بين السياق  
الدرامى والدلالة التراثية لهذه المخلوقات. وتوضح العلاقة الدرامية بين السياق  
وهذه المفردات فى أن كان صلاح الدين: الأسد، والنسر:

العماد - السد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام. (ص ٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسوراً فى حربهم:

العماد - وهو يندفعون: إلى القمة بجيادهم كالنسور، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج  
مجتمعين. (ص ٢٨).

ولذلك كان الأعداء ذئاباً وثعالب، ليتناسب "الرمز الشعرى" مع موقع

الشخصية الدرامى:

الشاب (٥) - فأما حين يستثير واقعها هذا، فهم الذئاب المتربصة على الحدود ..

المجموعة - والشعب ما انفك يلقى، ويدعونه فى صلاته، أن يولى من يصلح،

والذئاب ما زالت تنهش ..

أبو الفضل - لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع؛ لعبت معه لعبة الثعالب، فادعت

الموت، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقى. (ص ١٠٧)

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء في نظر أبي الفضل

أبو الفضل - يا للمرأة الثعلب! (ص ١٢٤)

والتجار، الذين يربحون في كل الأحوال، حين يدخلون بين البشر في مساومة، هم الفئران في تعبيرات المسرحية؛ وهم السوس أيضاً؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية.

المجموعة - إن عصرًا تتمزق فيه أمة عظيمة، يجهز السوس عليها. (ص ٢٠)

الشاب (٤) - أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد، وتجار الكلام، وتجار الغلال. والحواة، والأفاقين، وكل ألوان السوس. (ص ١٠١)

وتفعل الفئران فعل السوس: إن كان التجار هم السوس، فالفئران هم

الدخلاء والتجار أيضاً:

أبو الفضل (عن التجار)

- لقد امتلأ بيتي بالفئران، ولن يسلم من الطاعون. (ص ١٢٤)

- فسوف أقتل كل ما ألقاه في البيت من فئران (إلى التجار) أسمعتم! كل الفئران. (ص ١٢٦).

وبعد ذلك تأتي رموز، تتبع السوس والفئران في الخسة وحطة الشأن، مثل

الكلب:

فيوصف أرناط (ص ٣٦) بالجرو الأجرى، والجائع بالكلب الضال (ص ٤٣)،

ويتحول الشرطة والعسس المدربون: إلى كلاب صيد مدربة، تبحث عن الفريسة، دون أن تسأل لماذا؟ (ص ٧٣).

وتأتي صور سريعة، تجعل العجوز ضفدعة (ص ٧٩)، والأعداء كالبعوض (٤٧)،

وأبا الفضل رأس الحية (ص ١٤٣).

ويهمنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين: محور الكرامة ثم محور

النذالة، مواكبة للصراع الدرامي بين المسلمين والفرنجة.

ولذلك كانت مفردات الغابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكى

الفتاك طوال المسرحية كلها.

لكنه ابتداء من الفصل الثاني، تظهر مفردات مهمة، تعبر عن الرغبة في تحقيق الحلم، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل / الحلم، الذى يكمن داخل أسامة بخاصة، والشخصيات الأملية بعامة، ويكون الطرد والظلم معاكساً، أعنى ظهور صور الإشراق فى مواجهة الظلام:

المجموعة - سرعان ما يشرق الصباح، وتتضح الأشياء فأكشف هذا المكان الذى قادنى الظلام إليه.

أسامة - شكراً لكم، فأنا باق هنا حتى الصباح.

المجموعة - فلعلى أعرف فى النور، أى طريق اختار. (ص ٧٤) ويكرر:

أسامة - صحبتكم السلامة، فأنا أنتظر الصباح (ص ٧٦)

عائشة - لأبى الفضل "لن أتركك يا جدى، سأبقى بجانبك نتحدث حتى تشرف الشمس على الشروق (٨٢).

أسامة - بعد قليل تشرق الشمس، ويظهر معها السلطان أما قبة الصخرة، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه، وستمتلئ الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر. (ص ١١٣).

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعى، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى. وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد التجار والأعداء:

أبو الفضل - (للتجار) عليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم! واليهودية سيمون توقت نومها بالظلام والليل:

سيمون - حمداً لله؛ لقد سكت. أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم. (ص ١٢٦)

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتتصنع "دالة" إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامى، فى الوقت الذى يقوم فيه الحوار بالدور الأول فى نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية فى وقت واحد.

ولا شك فى أن تقنيتى القناع والحلم، فى علاقاتهما بأدوات الكاتب المسرحى، الشخصيات، الحوار، الحوادث، المادة، الموضوع .. إلخ عبر الصراع والتشكيلات اللغوية، قد عكسا رؤية المبدع فى المسرحية، تلك الرؤية التى رأت حلها أو حل مشكلاتها، فى تصحيح الأوضاع، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث، والواقع كليهما، ليرز المستقبل من خلال هذا الركام<sup>(١٦)</sup>.





## مراجع البحث

- ١- ينظر فى هذا قالبنا المسرحى، المقدمة من ص ١٣ إلى الآخر. المطبعة النموذجية، ١٩٦٢م.
- ٢- ينظر فى ذلك، الفرافير، التقديم النظرى للمسرحية، مكتبة غريب، بدون تاريخ.
- ٣- على الراعى، يوسف إدريس فى المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحو مسرح عربى" - دار الوطن العربى ١٩٧٤م.
- ٤- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣، فصول، يوليو ١٩٨١م.
- ٥- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، ص ١٦، الألف كتاب، دار الفكر العربى، ١٩٦٣م.
- ٦- فؤاد حسنين، قصصنا الشعبى ص ٤٥، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.
- ٧- على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٨، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس، ١٩٧٨.
- ٨- روبرت بروستائين؛ المسرح الثورى، ترجمة عبد الحلیم البشلاوى ص ٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.
- ٩- دريموف، مشكلات علم الجمال الحديث، مقال المثل الأعلى، ص ١٠، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩.
- ١٠- كير إيلام، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، ص ٢٤٨، فصول، يونيو ١٩٨٢.
- ١١- لوسيان جولدمان، الوعى الممكن والوعى القائم، ترجمة محمد برادة، ص ٧٠، مجلة آفاق، العدد العاشر، يوليو ١٩٨٢.
- ١٢- اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، وقد وضعنا الإحالة فى نهاية الاقتباس تجنباً لطول الهامش.



# الوحدة الثالثة

## الشعر

بحوث ودراسات فى النقد النظرى والتطبيقى

- مقدمة
- فوزى العنتيل من عبير الأرض إلى رحلة في أعماق الكلمات.
- سيرة الزير سالم بين توظيفها للشعر، وتوظيفها في الشعر.
- وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم
- أقانيم الشعر عند أمل دنقل التجربة، الفكر، الرمز.
- رؤية لمجمل أعماله الشعرية
- التناص بين أقوال قديمة وأقوال جديدة عن حرب البسوس.

مقدمة



تقوم هذه الوحدة من البحوث، بدراسة موضوعين:

الأول منهما:

دراسة منتج أحد الشعراء بعد وفاته، وليس بسبب وفاته. أعنى دراسة شعر فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) من خلال دراسة فنية لديوانيه، "عبير الأرض" و"رحلة فى أعماق الكلمات" حيث يظهر للمتابع - فى هذا البحث - مدى أهمية دراسة مجمل أعمال الشاعر كبنية واحدة تتجاوب بين عناصرها ونظمها. وقد أوضحت هذا الدراسة السمات الفنية لشعر فوزى العنتيل أحد شعراء موجة الخمسينات الذى زامل صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراقوى، وعبد المنعم عواد يوسف، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وغيرهم من شعراء هذه الحقبة فى صياغة النص الشعرى الجديد.

وثانيهما:

دراسة منتج شعرى متحرك، بين النص الشعبى، والنص الفصيح غير الشعبى. أعنى دراسة وظيفة الشعر بين السيرة الشعبية والشعر العربى الحديث متمثلا فى شعر أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) ولذلك يعالج هذا البحث موضوعين يتصلان ببعضهما البعض اتصالاً وثيقاً. أولهما: وظيفة الشعر فى تشكيل سيرة الزير سالم. وثانيهما: توظيف هذه السيرة بالذات (شعرها ونثرها) فى تشكيل ديوان أمل دنقل "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

فأما الموضوع الأول: فقد بلغت النظر إلى وجهة الزعم القائل بأن سيرة الزير سالم قد كتبت شعراً، مستدلاً برصد المواضع التى ورد فيها الشعر فى السيرة، وهى مواضع تزيد على تشكيل هذه المواضع نثراً، حيث تأتى مواقف تعالج شعراً فقط، ولا يتدخل النثر فى سردها أو تشكيلها. وكان هذا الموضوع بحثاً تقدم إلى المؤتمر الدولى الثانى للسيرة الشعبية، الذى انعقد فى القاهرة فى الفترة ما بين (٢-٥) من شهر يناير سنة ١٩٨٥. وقد أدخلت عليه - هنا - بعض التعديلات البسيطة التى تساعد على بيان فكرة البحث، وأهمية إيراد قائمة بالمواضع التى استخدم فيها الشعر

فى سيرة الزير سالم، وأرجو أن يكون هذا البحث مقدمة لعمل كبير يشتمل على  
توظيف الشعر فى السير الشعبية كلها يمكن أن يقوم به عدد من الباحثين فيما بعد.  
وأما الموضوع الثانى: فهو يكمل الدائرة، حين يدرس توظيف سيرة الزير  
سالم فى تشكيل بنية ديوان شعرى معاصر، استمد مقولاته ومواقفه الجوهرية من  
بعض مواقف هذه السيرة شعراً ونثراً. وقام بتشكيل بنية موازية للسيرة، تفصح عن  
توظيف - خاص فى الشعر المعاصر - للسيرة الشعبية، حيث أخذ أمل المواقف  
الجوهرية وجعلها عناصر فى تشكيل ديوانه. وكأنه ينشئ معارضة بين أقوال جديدة  
وأقوال قديمة عن حرب البسوس، إذ يوضح التناص القائم بين النص الحاضر والنص  
الغائب هذه المعارضة الشعرية المتميزة.

ولا شك فى أن الموضوعين متداخلان ويكمل بعضهما الآخر إذ يجعل النظر  
إلى النص القديم أكثر إضاءة حين يعارض بنص جديد وفى ظروف سياسية  
 واجتماعية نذكر بما كان يسود من ظروف سياسية واجتماعية داخل سيرة الزير سالم.  
ولهذا أشار البحث إلى كفيات توظيف التراث، وإلى مقارنة بين نص السيرة ونص  
ديوان أملر دنقل لبيان أوجه التشابه والخلاف، والنص على مواضع التوظيف  
بالتحوير والتدخل الفنى من قبل الشاعر المعاصر من عدة زوايا مختلفة.

ولهذا يفصل البحث بين الموضوعين بوحدة وسطى تمهد للخروج من  
موضوع وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم إلى الموضوع الخاص بالتناص بين أقوال  
قديمة (السيرة) وبين أقوال جديدة عن حرب البسوس (الديوان) وأعنى بهذه  
الوحدة، معالجة أقانيم الشعر عند أملر دنقل، حتى يظهر توظيف أملر للسيرة من  
داخل سياقات أعماله الشعرية كلها. ولذا ندرس شعر أملر إلى، ما قبل صدور ديوانه  
"أقوال جديدة" حتى لا تكون معالجة التناص قفزة فى الفضاء.

وتكتمل وحدة البحوث الشعرية - بذلك - بدراسة مجمل نتاج أحد شعراء  
العصر الحديث، ثم بدراسة ظاهرة شعرية عبر نوعين من الكتابة الأدبية: السيرة  
الذاتية والشعر العربى الحديث.



فوزى العنتيل  
من عبير الأرض  
إلى رحلة فى أعماق الكلمات



محمد فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) أحد الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية، بتقديم ما سمي في هذه الفترة بالشعر (الحر)، أو الشعر (الحديث). وتابع فوزى العنتيل خطى الرومانسيين العرب (الديوان، الغرغال، أبولو) وكان تأثير (جماعة أبولو) أكثر تأثيراً عليه. خصوصاً الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤).

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع أصحاب الشعر (الحديث)، فقد تخلف عن ركبهم فترة طويلة، عاد بعدها إلى الإنتاج، ثم سكت في نهاية حياته إلى أن توفى.

كان ميلاده في الثالث من نوفمبر (١٩٢٤)، في قرية (علوان) التابعة لمحافظة (أسيوط)، تعلم فيها تعليماً أزهرياً حتى قدم إلى القاهرة، والتحق بكلية (دار العلوم). وتخرج فيها (١٩٥١)، ثم حصل على دبلوم التربية (١٩٥٢)، وهى الفترة التى شهدت بواكير إنتاجه الشعرى.

اشتغل مدرساً للغة العربية، ثم انتقل إلى "المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية". فعمل سكرتيراً للجنة الشعر التى كان يرأسها (عباس العقاد)، ثم انتقل سكرتيراً للجنة الفنون الشعبية. ثم اختير عضواً بلجان الشعر، والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى. وفى هذه الفترة تقدم فوزى العنتيل - وبالتحديد عام (١٩٥٦) - حين قررت الدولة إعطاء جوائز للشعراء، والأدباء الذين ساهموا فى تحميس الجماهير - إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه الشعرى، بعد أن قرر المجلس إهداء ميداليات ذهبية، وفضية للأدباء والناهين الذين ساهموا فى تبرير الروح المعنوية لمقاومة العدوان القائم على مدينة (بور سعيد). وحدث ما أسماه (نكتة الموسم)<sup>(١)</sup>؛ إذ أحال المجلس إنتاج الشعراء إلى

لجنة الشعر برئاسة عباس العقاد. واجتمعت اللجنة - وكان سكرتيرها فوزى العنتيل - الذى قدم ما لديه إلى العقاد رئيس اللجنة. ورفض العقاد كل الإنتاج وقال قوله المشهور: "يحول إلى لجنة النثر للاختصاص". ومن العجيب، أن العقاد المجدد، المهاجم الحقيقى لمدرسة الإحياء الجديدة التى تزعمها أحمد شوقى، هو نفسه الذى يرفض البدايات الحديثة للشعر العربى، لأنه - وفق رواية مندور - لم يجد وحدة البيت عروضيا.

وفى عامى (١٩٦٠ - ١٩٦٢) سافر العنتيل فى بعثة لدراسة الفولكلور إلى "أيرلندا"، وفى عام (١٩٧١) عمل أستاذا مساعدا بقسم الدراسات العربية بجامعة "إيبادان" بنيجيريا. وفى عام (١٩٧٦) عين أستاذا زائر بقسم الدراسات العربية بجامعة "بودابست" بالمجر، وعمل أخيرا مديرا عاما لمركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه، بين الإبداع، والترجمة، والتحقيق والدراسات.

فكان له فى الشعر:

- ديوان عبير الأرض، دار الفكر العربى ١٩٥٦.

- ديوان رحلة فى أعماق الكلمات، دار المعارف ١٩٧٩.

ولا يضم هذان الديوانان كل ما نشره العنتيل مفرقا فى الصحف والمجلات، ويبدو أنه استبعد قصائد نشرها، مثل قصيدة "عودة زهران"، المنشورة فى جريدة الشعب بتاريخ (١٨ يوليو ١٩٥٦). يضاف إلى ذلك مجموعة من القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد:

وترجم العنتيل مختارات للشعراء المجر الكلاسيين بعنوان "الحرية والحب" ونشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٨م وترجم قصائد مختارة للشاعر المجرى "شاندور بيتوفى" ونشرت عن دار روز اليوسف، بدون تاريخ، وفى المسرح: ترجم مسرحية "المحراث والنجوم" تأليف شون أوكيسى، نشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٥. وله دراسات: الفولكلور ما هو؟ دار المعارف عام ١٩٦٥. والتربية عند العرب، هيئة الكتاب

سلسلة المكتبة الثقافية، عام ١٩٦٦، وبين الثقافة الشعبية والفلكلور، هيئة الكتاب وقد أتم قبل وفاته تحقيقا لكتابين هما:

- ١ - مقامات الحريري - تأليف الإمام محمد عبده.
- ٢- رحلة ابن فضلان إلى بلاد الخزر - لابن فضلان.
- ٣- ولم تنشر كلتاها حتى الآن.
- ٤- كما أتم تأليف كتاب من "عالم الحكايات الشعبية" لم يطبع بعد.

## ( ٢ )

ومن خلال إنتاجه ندرك أنه بدأ يظهر قصائده منذ عام ١٩٥١م. متقلبا بين الواقع الاجتماعي لمصر في تلك الفترة، وبين واقعه النفسي الحزين. الأمل في انفراجة أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة واستمر في الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده في ديوانه الأول "عبير الأرض". ولم يسكت بعدها. لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها فيما بعد، أغنيات بلا نهاية، لم ينشرها منفصلة ثم نشرها عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثاني والأخير "رحلة في أعماق الكلمات". ومن تاريخ طبع الديوانين ندرك فترة البعد عن نشر الشعر عند فوزى العنتيل بسبب توزعه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل في حقل الأدب الشعبي، ومنها سفره بعثة خارج البلاد أصابته بالاعتراب والاضطراب كما عبر هو في مقدمة ديوانه الثاني - وإن كانت قد أثرت عالمه الشعري كثيرا، ومنها الوضع الثقافي الذي عاشه العنتيل بعد رجوعه من أوروبا حيث غامت رؤيته للواقع المصري. فكان يرى الموت في كل شىء.

## ( ١ - ٢ )

تناول الديوان الأول "عبير الأرض" قصائده التي كتبها في سنوات أربع بين (١٩٥١ - ١٩٥٥). وهي قصائد تنوع بين الارتباط بالأرض. بالقرية، وبين تصوير مواقف من بعض الأحداث التاريخية التي مرت بمصر، مثل "نشيد المعركة" عن أبطال معركة القناة ضد المستعمر الإنجليزي (١٩٥١)، ومثل "صرخة القيد" عن حريق

٢٦ يناير (١٩٥٢). وقصائد أخرى عن الحرية، والحب، والمرأة، والثورة على ما يعوق الحرية. وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس "أبي القاسم الشابي، وشاعر النهضة الإسلامية "محمد إقبال". وفيما عدا ذلك، تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذي يهيم بالطبيعة والموسيقى، ولا تسير قصائد الديوان في خط تاريخي متعاقب، بل وزعها الشاعر بطريقة خاصة لا تلزم التتابع الزمني، والواضح من تتبعها أن الشاعر قسم القصائد قسمين، يفصل بينهما ذكرى الشابي وإقبال ونشيد المعركة، وجعل في القسم الأول القصائد التي تتناول الأرض والقرية، وما فيهما من ذكريات وصلوات، منشدا للنيل نشيده، وللأبد نشيده، وتركيز الشاعر على القرية في هذا القسم، نراه مبتهجا يعيش ربيعا في القرية المصرية، ويختتم القسم "بصلاة الماء". ويكفي أن نذكر - هنا - أسماء قصائد هذا القسم لتظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قريته: "عبير الأرض، نشيد النيل، الربيع في القرية، حاملة الجرة، مولد شعب، نشيد الأبدية، الرسائل المحترقة، الحرية، أغنية الربيع، في الليل، حكاية قلب، الهوى التائه، صلاة الماء".

ويحتوى القسم الثانى من الديوان القصائد التى تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التى عاشها الشاعر وعاشتها معه مصر فى الفترة ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٢). ثم قصيدة "حريق الكبرياء" (١٩٥٤). وتتناول تلك القصائد الجو المظلم الذى يخيم على النفوس فى مختلف المناحي: ذكر الشاعر منها المرأة الخاطئة التى تأكل من عرق الشهوة، والمساكين، الذين ينتظرون المعونة، ويجب أن نلاحظ إخفاء الشاعر تاريخ هاتين القصيدتين! ثم تتناول بقية القصائد فى هذا القسم: (الجنة الضائعة، الربيع الظمآن، القيود، ونداء وهى قصيدة بدون تاريخ أيضاً، وحريق الكبرياء، القطار، العاشق، صرخة القيد، قصة العودة وهى بدون تاريخ).

ومن الاستعراض السابق لقصائد "عبير الأرض"، يتضح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعى للقصائد، مما جعله يغفل ترتيبها زمنياً. ولهذا سنقوم بترتيب زمنى للديوان عند الدراسة الجمالية حتى يتسنى لنا إدراك تطوره الفنى والكشف عن نمو

رموزه ومجازاته. وكذلك استخداماته الخاصة للغة، ذلك لأن الترتيب الحالي لا يسمح بنظرة تطورية، وإنما يدفع الباحث إلى تناول موضوعي.

(١ - ٣)

أما الديوان الثاني، فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات، وتشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان "فلا يتوقف - خلال هذه السنين الطويلة - إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥٢ - ١٩٥٥) وهي نفس الفترة التي فيها ديوانه "عبير الأرض، وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول.

وهذه القصائد أغنيات قصيرة مثل لقطات سريعة من واقع الشاعر. وتشكل ديوانا صغيرا داخل ديوان "رحلة في أعماق الكلمات". وكلها أغنيات حزينة تكشف عن حرمان الشاعر وتحسره على ما فاته من حب، ومن عمر.

يرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثاني، مهملًا الترتيب الزمني، حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة - هي "بكائيات قديمة" - ثلاث قصائد قيلت في زمان يختلف ومكان مختلف، حيث تتنوع تواريخها ما بين عامي (١٩٦٩ - ١٩٧٢)، كتب الجزء الأول والثاني منها في القاهرة أما الثالث فقد كتبه في "إيادان".

وتظهر قصائد "رحلة في أعماق الكلمات" - إذا استثنينا الإهداء إلى نجل الشاعر - فجوة زمنية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أي عشر سنوات تقريبا، بلا كتابة، انشغل خلالها الشاعر بأشياء أخرى صرفته عن الشعر، وكان كل شيء في هذه الفترة - كما قال هو في مقدمة الديوان - مثل الموت. لذلك فالديوان قسمان، الأول: ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩). والثاني: ما بين (١٩٦٩ - ١٩٧٦). وينتمي القسم الأول (على المستوى الزمني) إلى عالم "عبير الأرض". أما القسم الثاني فهو نتاج واقع مختلف، عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة "الاغتراب". والرغبة في التمسك بكل ما هو مصري، وعربي، وإسلامي. ولذلك كان الشاعر الذي يعيش في (أيرلندا) بين جنبات الطبيعة المتوحشة، يمد بصره إلى أندلس الأمس

البعيد. وتنطلق عيناه لتلمح مسلة الفراعنة المعروضة في باريس، ولتري التاريخ الإسلامي؛ في محاولة لنفى غربة الوجه واليد واللسان.

وضع فوزى العنتيل قصائد "أغنيات بلا نهاية" في نهاية الديوان. وبدأ بآخر إنتاجه فاصلا بين الرحلتين بقصيدة "بكائيات قديمة" حتى نستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ - ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد. أما إنتاج الشاعر الغزير فقد انحصر في مرحلة (١٩٥١ - ١٩٥٩). وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالغنائية، والصوت المنفرد. فإن المرحلة الثانية - التي جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريبا. بعد غربة واضطراب - تميزت بطول النفس. وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة، كما أن الشاعر قد خرج من محيط القرية الضيق. ومن عالم الطبيعة. إلى محيط إنساني. كما خرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامي والمصرى يستقى منهما عناصر جديدة يطعم بها قصائده التي زاوجت - في آن - ما بين الشعر وتقنيات أخرى كالحكاية، والحوار وتعدد الأصوات، والاسترجاع، واستخدام تيمة الراوى، والتضمين الشعري، وأخيرا رواية لغة الأوروبى بحروف عربية، مع طول القصيدة وتنوع محاورها التي تلتقى - في النهاية - في نقطة واحدة. وواضح أن وعى الشاعر بأدواته ارتقى، وتشعبت رؤيته إلى العالم وأخذت القصائد كيانا تشكيليا يتضمن مستويين:

**أولهما:-**

آنى تنبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة. لحظة التجربة الشعرية نفسها.

**وثانيهما:-**

تاريخى يعتمد على تداعى السياقات التاريخية، والنفسية للموقف الشعري، فيما عدا قصيدة السندباد العربى التي كتبت عام (١٩٥٩) ويمكن أن نضمها إلى قصائد المرحلة الثانية. لأنها تقوم على نفس التقنية التي يستخدمها الشاعر فى مرحلة إبداعه الثانية.



(١ - ٤)

ولأن القصد من هذه الدراسة يتركز في الكشف عن رؤية الشاعر، ومعرفة مدى وعيه بأدواته في تجلياتها الشعرية المتعددة، فإن ترتيب قصائد الديوانين (عبير الأرض)، و(رحلة في أعماق الكلمات)<sup>(١)</sup> على ما هي عليه لا يصلح للدراسة، ولذلك سنرتب القصائد وفق الترتيب الزمني، ومن هنا لن نقول الديوان الأول، والديوان الثاني. بل نقسم القصائد - من الآن - إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل تنيل. وسنجعل المرحلة الأولى: تشمل كل القصائد التي قيلت ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩). وتشمل المرحلة الثانية القصائد التي قيلت ما بين ١٩٦٧ - تاريخ الديوان الثاني -، (١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة في الديوانين.

## (٢ - ١) الرؤية - الموقف

خمس وخمسون قصيدة، تمثل الإبداع الشعري "لفوزي العنتيل" ولا شك أن هذا الإبداع يحمل (رؤية - موقفا) للعالم، لذلك العالم الذي تعارك معه الشاعر خلال حياته، فاتخذ منه موقفا رأى من خلاله العالم من زاوية متميزة. ولن نضع العربة أمام الحصان، بل سنضع الحصان أمامها ليجرها إلى نهاية الإبداع، أي نبدأ من النص الشعري، تنتهي إلى الموقف - الرؤية. ومن خلال الترتيب الزمني الذي رتبنا فيه القصائد نلمح نظاما يجمع النتائج.

(٢ - ٢)

ووفق هذا الترتيب الزمني تعد قصيدة "نشيد المعركة" التي كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١). البداية التاريخية لفوزي العنتيل. وتعد قصيدة "بطاقة بريد من سرايفو" التي كتبها في إبريل بمدينة "بيوجراد" خاتمة قصائده. أما القصائد غير المؤرخة المنشورة في الديوانين فتنتهي إلى المرحلة الأولى للشاعر، لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوزي العنتيل في هذه المرحلة.

فى شعر المرحلة الأولى. اتسمت رؤية الشاعر بالثنائية. فالعالم من زاوية الذات عالمان: عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم. وعالم ترنو إليه. ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه وينفصل عنه، لكنه يسرع - فى النهاية - نحو الأرض والناس. ليحس بالحياة. ومنذ البداية، تبدأ الرؤية الجمالية فى (التجذر) يتنازعها "الواقع والحلم" يبدأ الشاعر من الواقع السياسى الذى عاشته مصر منذ عام (١٩٥١)، مشجعا الثورة ضد الاستعمار والتمرد على ما هو كائن، لكنه يعود للماضى يستمد منه قوته ودافعه على الفعل، محرضا شعبه على طلب الحرية. واشتد عليه الواقع فيحس بالغربة والضياح والحرمان، ويحلم بالغد المشرق. وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القريبة) لأنها تمثل له النقاء والحرية فى عالم سادته الوحشة والقسوة. ويلتحم الشاعر بالجموع، فيلتحم بالأرض التى تأخذ دور الأم، ثم تنفجر الثنائية من جديد حينما يرى الشاعر العالم يتنازعه الغنى والفقر، الزيف والصدق، فيعود للأرض يبحث فيها عن الخلاص. وعندما يلتحم الشاعر بالأرض تزداد دلالات الالتحام، فيبدأ الالتحام بالمرأة جسدا، محبة. وفى نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الماضى ليستمد منه قوة تعجل بالفجر الذى يحلم به. ويعيش الشاعر - خلال هذا كله - فى ثنائية ضدية (الحاضر - المستقبل) و(الغنى - الفقر). و(الزيف - الصدق). و(الانفصال عن الأرض والناس - والاتصال عن الأرض والناس). وقد خلقت هذه الثنائية، ثنائية ضدية تماثلها فى لغة الشعر، ورموزه، حيث بدأ رمز (الليل) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه، تتضاد مع رمز (الفجر) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه. ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل فى دلالاته مع الواقع والحاضر والانفصال؛ ويتساوى الفجر مع الخلاص والمستقبل. ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية تعطى دلالة وضدها، كما أن رموز الشاعر - فيما بعد - تتجاوب وتتبادل الأماكن والدلالات. وسيظهر ذلك عند معالجة المجاز والرمز.

فى المرحلة الأولى: سيطر الصوت المنفرد على قصائد الشاعر، فلا يسمع فى القصائد صوت آخر، فليس هناك تنوع فى الأصوات، فالشاعر - وحده - خالق القصائد المتصرف فى الأمور ومجرباتها، يحمل قلب الإله. وبهذا الصوت الواحد. سيطرت الغنائية بموسيقيتها. وصورها الشعرية. ومجازاتها التى تبرز ذات الشاعر. محرضاً وخطيباً مرة:

أيها الفجر.. أيقظ العالمينا .. أيها الشعب .. حطم الظالمين

ص ١٠٧ع

وباحثاً عن ذاته، وعن فجرها مرة أخرى:

أقسمت بالروح ..

تبحث فى ذاتك عن فجرها

ص ١٣٣ع

مسقطاً أفراحه وأحزانه. فوق كل ما يجده، ويصبح الفجر رمز الخلاص والنور والحرية، بعد أن تغنى الظلام لتميت أيام الشاعر.

يبنى بها الفجر ليالى السدود

ليخفق الروض وأنسامه

ص ١٣٣ع

وتحول الليل رمز الموت والاستعباد إلى ليل يعشقه الشاعر ويحبه:

- أنا قد عشقت الليل والأحلام فى الريف الحنون

وتحول الليل إلى مناضل يعجل بالفجر والحرية -

وأحلام مذهبة ..

وأشواق معدبة ..

يطير بها جناح الليل

من جبل إلى جبل

لتبعث فجرنا النشوان فى تحنان أرغول

ص ٣٦ع

مثلما يتحول إلى شوق مقدس.  
- بعثا الليل أشواقا مقدسة.

ص ٨٦ ع

وتظهر هذه الذاتية والفردية في أقصى مداها، حين يحس الشاعر بنبوة قلبه وألوهيته فيتحول إلى المسيح المفتدى. رمز الخلاص والطهارة. فتنشر التعبيرات والصور التي تخرج من عالم المسيح والعدرية المقدس.  
- سأحمل عمري المصلوب في هيكل أيامي.

ص ٤٠ ع

- لا. لن أموت على صليب عذابه.

ص ١٣٢ ع

- وباسمك عانق عيسى الصليب ليحيا طليقا وراء المدى ..

ص ٧٢ ع

- وفي مقتلتي عذاب المسيح ..

ص ٦٢ ر

- وذابت شمعتي العذراء في أشواق إعصاري.

ص ٤١ ع

- وأذوب في أقنومها متغلغلا في نورها.

فالأسطر السابقة تحتوى صورا تعكس كلها مشاعر الفداء، والخلاص. والنبوة. وتبدو ذات الشاعر - فيها - منفردة متوحدة في عذابها وآلامها. ويعبر العنتيل - من هذا المنظور - عن قلبه. بصور من نفس المجال الدلالي. فقلبه الديين (والفداء):  
- لست أنسى لهب الأشواق في قلبي الذبيح.

ص ٩١ ع

- وترقص كالطير مذبوحة .. بقلبي الذبيح.

ص ٨٢ ع

- يخصبها دم قلبي الذبيح ..

ص ٦٢ ع

ومن منطلق الصوت الواحد - والذات المتفردة - يستخدم الشاعر تقنية تبرز صوته عاليا داخل بعض القصائد. فيتحول - على سبيل المثال - إلى: راو،

يحكم ويقص. كما فى قصيدته "ليلة فى القرية" وغيره<sup>(٤)</sup>. حيث يعلو صوته، بل إنه يسمع صدى صوته فى الأصوات الأخرى. فتحل ذاته فى كل شىء حوله:  
- وسمعت صوتى ..

صوت نفسى زاخرا. فوقفت أسمع من بعيد ..

صوت نفسى .. من بعيد ..

ص ٥٩ ع

- وحدقت فى الناس خلف الدروب فأبصرت فى كل وجه .. أنا

ص ٦٤ ع

وسنرى أن هذه الذاتية، والوجدانية تكمن وراء تجاوب الرموز، وتعدد دلالاتها؛ حيث يسقط الشاعر حالته من حزن أو فرح. وفى هذا السياق نستطيع القول إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف رومانسى ورؤية رومانسية للعالم. تضخمت حتى تحولت إلى صليب مذبوح. علا صوته فوق كل شىء فى عالم الشاعر. ذلك العالم الذى اتخذ الطبيعة لبنات صاغ منها قاموسه الشعرى. ولذلك نرى جزئيات العالم الغالبة فى شعر هذه الفترة ترتبط بـ "الفجر، الدجى، الربيع، الخريف، النور، النار، البحر، القمر، الشمس، اللظى، السحاب، الحريق، الصباح، الغمام، الجنة، اللحن، الريح، الظلام، الصلاة، الناي". ونجد الشاعر يهرب إلى الطبيعة (الأم) المتمثلة فى قرينته، يرى فيها البكارة والطهر، والاتصال، بديلا عن عالم الناس الموبوء.

(٢ - ٥)

وهذا الموقف الرومانسى، هو السبب الفاعل وراء رؤية الشاعر للعالم فى ثنائيته، والسبب فيما كان يجتاح الشاعر من أحاسيس الغربة والتشاؤم، والوحدة. حيث يرى نفسه فى واد، وشعبه فى واد آخر، ويرى نفسه يعيش حلما لم يوجد بعد، لكنه يظل مشدودا - فى نفس الوقت - إلى الواقع المر، ونستطيع - فى هذا المجال - أن نلمح تأثيرات بعض شعراء الرومانسية العربية الكبار، فى شعر فوزى العنتيل، كما نلمح تأثيراتهم الجمالية فى نظام القصيدة، وفى الصور، كما يأخذ هذا

التأثير درجات متفاوتة. ونلمح تأثيراً "لعلى محمود طه" فى بيته المشهور عن الشاعر الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى .: بعضا شاعر، وقلب نسبي  
حيث نرى فوزى العنتيل يكرر نفس الدلالة فى قوله عن الشابى:  
هبط الأرض، شاعرا ونبييا .: وارتضاها مقامه، ونشوره  
ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير "إبراهيم ناجى" فى صور "الطفل والفراش والنور" على فوزى العنتيل فى أجزاء من قصائده مثل "فى الليل"، و"حكاية قلب"، و"الهوى التانه" وكما فى صورة القلب الذبيح التى أشرنا إليها منذ قليل .. ونجد - على سبيل المثال - صدى بيت ناجى:

ربته طفلا بدلت له .: ما شاء من خفض ومن لين

فى قول العنتيل: أحقا. أن هذا الحب طفل .. هز روحينا؟

يثرثر، فى جوانحنا ..

ويخفق. بين جنبينا ..

نقبل فى غدائه .. صبا فر .. ولكننا ..

تمنينا .. فعاد لنا ..

فقلنا .. لم يغب عنا ..

ص ٨٦ ع

ولكن التأثير الأكبر يرتبط بأبى القاسم الشابى، ونستطيع أن نقول إن بدايات العنتيل ومعظم قصائده المرحلة الأولى متأثرة بالشابى أوض ح التأثير، ويتدرج تأثير الشابى، من تأثير الديوان كله، كما هو واضح فى قصيدة العنتيل "أصداء من تونس" فى ذكرى أبى القاسم الشابى (ص ٩٦، ١٠١ ع). إلى تأثير قصيدة "إرادة الحياة" للشابى و"النبي المجهول"، وقصيدة "الصباح الجديد" وقصيدة "شكوى اليتيم". "صلوات فى هيكل الحب" حيث نجد تأثيراتها واضحة فى قصائد العنتيل "عبير

الأرض". و"الربيع فى القرية". و"مولد شعب"، و"نشيد الأبدية"، و"حريق الكبرياء".  
و"صرخة القيد".

ونجده يكرر اسم قصيدة "الجنة الضائعة" بنفس عنوان الشابى. كما نجد  
صورا جزئية كثيرة مأخوذة - نسا - من الشابى. نذكر منها على سبيل المثال:  
"أنفخ ناى الضحى .."، "فقد كسرت قيودى"، "الفجر الجميل"، "الليل  
الرهيب"، "ليل الدهور"، "وشحت نفسى"، "وادی الموت"، "جمالها المعبود"،  
"فجرها المنشود" .. إلخ.

وقد يتصرف العنتيل فى الصورة مثلما فعل فى صورة النسر:  
"يا أيها النسر المحلق. فوق آفاق الرياح"

ص ٥٢ ع

التي تذكر بأصلها عند الشابى:

ساعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة السماء.

وفى كثير من القصائد نحس موسيقى قصائد محددة عند الشابى، خصوصا  
قصائد بحر المتقارب مما يؤكد أثر التداعى المقترن بحركة الذاكرة فى تعاملها مع  
الوزن.

( ٣ )

### (٣ - ١) الصورة والرمز

تلتحم عناصر الكون بالشاعر، ويلتحم بها، وتصبح علاقات اللغة علاقات  
تداخل. ولذلك فاداة التعبير الأساسية فى أعمال المرحلة الأولى عند العنتيل تقوم  
على الصورة الاستعارية. أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة فلا نجد فى ثمان  
وأربعين قصيدة سوى أربعة وستين تشبيها فحسب، وهى نسبة ضئيلة جدا، إذا قيست  
بعدد القصائد وبكم الأبيات، ولسنا فى سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيها،  
فلذلك مجال آخر، ولكن القصد من ذلك بيان نسبة العلاقات القائمة على وجود  
طرفى الصورة فى حالة الانفصال - خصوصا أن معظم تشبيها العنتيل تستخدم

التشبيه ذا الأداة - وبيان الوجه الآخر، وهو وجود طرفى الصورة فى تلاحم، لأن ذلك - فى النهاية - مرتبط بالموقف والرؤية اللذين أشرنا إليهما. وساعد إسقاط الشاعر وحلوله فى عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية فى تشكيلات اللغة، بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة.

(٢ - ٣)

أما الرمز فيبدو تابعا للرؤية الثنائية للعالم - عند الشاعر. وأن الصور الشعرية التى تتكرر فى أعمال هذه المرحلة أربع صور، تتحول إلى رموز تختزل موقف الشاعر من العالم. وتنقسم "الصور الشعرية الرمز" إلى ثنائيات متضادة - فى الغالب - حيث نرى "صورة الفجر" فى مقابل "صورة الليل". و"صورة الربيع" فى مقابل "صورة الخريف"، وهذه القسمة الثنائية تعكس ثنائية الرؤية حيث يحمل الرمز الواحد الدلالة وضدها فى نفس الوقت.

والفجر يحمل دلالة: النور، والحرية، والخلاص، والمستقبل، والصبح:

- موكب الفجر النصوع.

ص ٥٩ ع

- ونور فجرى فى مدار الأنجم.

ص ١٤٩ ع

- وأنت فجرى فى ليالى الأزل.

ص ١٣١ ع

- لست أنسى فجرى الضاحك يا نور صباحى ..

- يا حناناً ضوء الفجر على أغصانها ..

ص ٨٩ ع

- ، تستقبل الفجر الجميل،

ص ٤٤ ع

- يا رؤى فجرى الذى نور آفاق غمامى<sup>(٤)</sup>.

ص ٩١ ع



وإذا كان "الفجر" نصوعاً، مضيئاً ضاحكاً، منوراً، يحمل دلالات  
البشر والحرية، فإن الليل يحمل الدلالة "المناقضة" فهو رمز الظلم، والموت.  
والاستعمار، والفساد:

- أخی خلف الدجى الظامئ للأضواء .. للفجر

ص ٣٥ ع

- توشحت بالفجر فوق السهوب .. لاحتضن الليل إما دنا

ص ٦٤ ع

- فى أذرع الليل الرهيب

ص ٤٦ ع

- وهناك يأتى الليل عرباناً كأحلام الغريب

ص ٤٥ ع

- ويتركنا وراء الليل

جوعانين ظامينا ..

ص ٤٠ ع

وهناك ثنائية أخرى بين الربيع والخريف. وإذا كان الربيع رمز الحياة

والإشراق والحنان، كما يقول الشاعر:

- وهو يسقى. أزاهيرى بأحلام ربيعك.

ص ٩٠ ع

- قد كان لى فى ربيع العمر أغنية مشوقة .. وحنين كالربيع ندى.

ص ١٢ ع

- ملأت كؤوس طفولتى، بهوى الربيع الباكر.

ص ٤٨ ع

- لتسقى بأنداء الربيع جدبى

ص ٩٥ ع

- وتمسح كف الربيع الحنون، غصون الشجر.

ص ٦٦ ر

يأتى "الخريف" - على النقيض من ذلك - حاملاً دلالات النار، والحريق،

والشحوب، والموت:

مكبل اللحن .. شفى القطوف ..

أشرب من كفيك نار الخريف.

ص ١٣٢ ع

فسوف تعانق نار الخريف.

ص ٨٢ ع

فالخريف المحموم شابت ليليه.

ص ٨٢ ع

لا. لن أعيش خريفا شاحبا.

ص ١٣٩

صرعى كأوراق الخريف على القبور ..

وآدم فوق طريق الخريف يسير بظل كسير.

ص ٧١

ومن خلال هذه النصوص - وغيرها - تبدو الرموز في تعارضاتها الثنائية.

حيث يقف الفجر ضد الليل. ويقف الربيع ضد الخريف.

(٣ - ٣)

ولكن يحمل الرمز الشعري - أحيانا - النقيضين في داخله. فالفجر رمز النور

والحرية يبني السدود:

يبنى بها الفجر ليالي السدود :: ليخنق الـروض وأنسامه

والروض إثم والخطايا الثمر :: أنضجها في الليل نور القمر

ص ١٣٢ ع

وبعد أن كان الفجر ختما للوحشة والظلم، يصبح مجهولا.

ماذا وراء الفجر للساهرين!؟

ص ١٢٩ ع

ويصبح الفجر:

الشاطئ المجهول فوق النجوم.

ص ١٢٥ ع

ويتحول الليل الرهيب الكئيب والمميت إلى محبوب، وعاشق، ومناضل.  
كما ذكرنا في الأمثلة السابقة.

وتجاوب الرموز المتشابهة عند الشاعر وتأخذ مجالا دلاليا واحدا. فتقارب  
دلالات الربيع والفجر والحلم والغد في قول الشاعر:  
عاد الربيع. ولفتنى نائمه ..  
فاهتز فجر شبابي .. حالما بغد.

ص ١٢٨ ع

وقد يستعمل الفجر (مثل الخريف) لكن استعماله حرية وصباح.  
وأغرق ديمومتى في الزمان، ليشتل الفجر فوق دجايا.

ص ٧٥ ر

ويتساوى الخريف مع الشتاء:

لا تحزنى

سأبيع أيامى لمصاصى الدماء

وأعود مغبر الضمير

أعود مثل الكاذبين

الساقطين على الدروب

صرعى كأوراق الخريف على القبور

سأعود .. منتفخ الجيوب

كالأدعياء

الساقطين، على دهاليز الشقاء!

ص ٧١، ٧٢ ع.

هكذا، نستطيع أن نقول: إن المرحلة الأولى من إبداع فوزى العنتيل  
كانت صورة من صور الشعر الرومانسى وإن تميزت فيها رؤية الشاعر بالثنائية التى  
تركت آثارها على التشكيل الجمالى للغة.

( ٤ )

(٤ - ١) الرؤية - الموقف (المرحلة الثانية):

يواصل فوزى العنتيل نفس الثنائية فى رؤيته للعالم. فما زال الصراع - عنده - بين الواقع والرغبة فى الحل أو البديل، ولكن الشاعر - فى نفس الوقت - يخلق ثنائية أخرى، حين يترقب الفجر (الحرية والخلص). ويمتد إلى (الماضى) يأخذ من عناصره جزئيات تسرع بحركة الواقع، وتدفعه إلى الفجر، وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى قد حمل الرموز الشعرية موقفه، وثنائيته: (الليل - الفجر - الربيع - الخريف). فإنه يتجه فى المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة تفصح عن هذه الثنائية التى تحولت إلى (الماضى) تختار منه شخصياته، وحوادثه البديلة عن الواقع:

الماضى: روح .. ورفات

زمن يتجدد. سجن تسقط فيه الشارات

سجن يتكوكب فيه عبيد. وطغاة

يصبغ سخرية الملهاة بأحزان المأساة، ويموت الزمن المقهور ليعث فى

كلمات:

تحكى عن صدأ القضبان. وعن ميلاد الثورات.

ص ١٩ ر

فالثنائية امتدت إلى عناصر جديدة فى زمن الماضى بين (روح، ورفات)، (عبيد، وطغاة)، (سخرية الملهاة، وأحزان المأساة)، (يموت الزمن، ويبعث فى كلمات)، (صدأ القضبان، وميلاد الثورات). ولهذا شجبت الثنائية الضدية التى كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة، وبعثت فى عناصر جديدة للصراع، أصبحت تشكل عالم فوزى العنتيل فى المرحلة الثانية. ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح قطبى صراعه فى الماضى، لأنها لم تجد خلافاً بين ما ترنو إليه، وبين ما كان فى لحظات المجد العربى الحربى القديم. لكن فوزى العنتيل - فى هذه المرة - يلمح

إلى الجدل بين الروح والجسد، بين الماضي والحاضر، ويلمح تحول (الماضي، الزمن، الفعل) إلى (كلمات).

ويتحول لموقف الحالم في المرحلة الأولى إلى موقف جديد يرى أن:  
- السيف شعار جميع المظلومين !..

ص ١٤ ر

ويتحول شعاره إلى:

- أقتل أعداءك .. يا قابيل !..

ص ١٦

أى يحل السيف محل الكلمات، ويصبح الفجر (المأمول) خارجاً من الظلمة (الواقع)، ولن يهبط من السماء.

- إن الفجر سيولد من أحشاء الظلمات.

ص ٤٩ ر

ولن تبدأ الرحلة:

- حتى تتجمع في الأفق الشرقى رياح الفجر.

ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية - الموقف. على صور الشاعر وتشكيلاته اللغوية الأخرى، فقد حافظ على الرموز القديمة، وثبت دلالاتها مثلما كانت تستعمل في المرحلة الأولى، لكنه استخدمها في مرات قليلة، واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة وتقنية تشير إليها، وأهم رمز شعري حافظ عليه الشاعر طوال حياته وعبر إنتاجه كله هو رمز الفجر - رمز الحرية والخلاص:

- فلسوف يمر هنا

طاووس الفجر المزدهر الألوان.

ص ١٧ ر

- فتلاً نور حسامك في فجر الكلمات.

ص ٢٣ ر

ويظل الفجر نقيضا لليل والظلمة مثلما كان في المرحلة الأولى:

- يغشاني الحزن إذا الليل تجهم

واستل حسام الظلمة

كى يضرب أعماق الأنجم ..

- تتساقط أدمع نجمة ..

في خلجان الليل الوحشية.

ص ١١ ر

أما بقية الرموز الشعرية فقد اختفت في المرحلة الثانية (رمزا الربيع والخريف)، ولكن الشاعر حمل رؤيته - موقفه - لعناصر التاريخ وشخصياته. خصوصا شخصية الفرسان التي حاربت الظلم، وضحت بالنفس من أجل العقيدة أو شرف الكلمة.

(٤ - ٢)

لقد ارتقى وعى الشاعر بأدواته، وأصبحت القصيدة كلها تقوم على الثنائية الضدية، في حوار بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع:

كانت كلماتي أغنيات

رؤيا يتجسد فيها ما هو آت

وغفوت على لحن الألحان

....

وصحوت، بلا ذكرى :. وبلا نسيان

....

لقد خذلتني الكلمات.

(رحلة في أعماق الكلمات ص ١٨، ٢٩)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات) والحوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع، ففي قصيدة الحصان المسحور يتحاور صوت الشاعر مع صوت طفل. وصوت ريتشارد الخارجي مع صوته الداخلي. ويجعل الشاعر من هذه الأصوات

وسيلته الأولى فى عرض الصراع بين الحلم والواقع. بين الماضى المتحقق وحلم  
اليوم، متخذاً من الزمن حصاناً سحرى يستدعيه كلما يحتاج إليه

ورأيت كما يبدو للنائم

...

واجتريت دروباً ممتدة

لا أعرفها ..

أسمع طفلاً يلفظ ..

وتغيم الرؤيا ..

- هذا ريتشارد الثالث يصرخ فى البرية ..

مات جوادك يا ريتشارد ..

أخجل من نفسى حين صحت

- مجنون أنت .. (قصيدة الحصان المسحور ص ٣٥ - ٤١).

وازدادت نسبة التضمين الشعرى فى قصائد المرحلة الثانية. فترى تضميناً  
لشعر "عنتر بن شداد"، و"المتنبى"، و"بييتس"، و"جبران خليل جبران". وإذا كنا قد  
ألمحنا إلى تأثير "أبولو" - الشابى - على محمود طه - ناجى - فى المرحلة  
الأولى؛ فإن الشاعر فى هذه المرحلة استغنى عن قاموس الرومانسيين بشكل عام.  
واستمد قاموساً آخر من تجارب الماضى وبطولاته، شاعت فيه دلالات النصر والهزيمة.  
ولذلك نلمح التقابل واضحاً بين الكلمة والسيف.<sup>(١)</sup>

ونبتت من نفس الرؤية رموز شعرية جديدة - وإن كانت قليلة - تستمد من  
التراث دلالات رمزية مثل "قاييل"، و"ليلى"، فيصبح قاييل - رمز الظلم فى التراث  
الدينى - وسيلة تغيير قوية فى الواقع.  
- أقتل أعداءك يا قاييل.

ص ١٦ ر

وتتحول ليلى المحبوبة (المفتداة) إلى رمز صوفى يعنى الحقيقة، فى نفس

القصيدة:

يا ليلى .  
أسر الحلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء  
ناداه الوجد فعانق نور أناملك البيضاء ..

... ..

يا ليلى ذودى غربان الليل عن البستان ..

... ..

فالوردة جرحها الشوق الدافئ

لغناء البلبل يا ليلى .

ص ١٣ - ١٢ ر

ويعتمد فوزى العنتيل على إحياء أسماء الأبطال العرب؛ القواد  
المحاربين والسياسيين والمتصوفين، كما يعتمد على إحياءات وسياق أسماء الشهداء  
المصريين، ويجعل منهم رموزاً للقوة، كما فى خالد بن الوليد ويوظف الشاعر  
التضمين ليوحى بحضور خالد:

لم يبق بجسمى شبر تلثمه الطعنات

وبرغمى فوق فراشى الآن

أموت، فلا نامت عين الجبناء .. !

ص ٢٢ ر

أما الحلاج فهو رمز (العارف) الشهيد:

ضحك الحلاج فغنينا .. وتساقينا

وتفرقنا .. وتلاقينا ..

ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة، مثل المتنبي الذى تديحه كلماته:

- حياك المجد، أبا الطيب ..

يا من ذبحته الكلمات.

ص ٢٥ ر



أما من يعزلون أنفسهم عن الواقع دون التضحية. ودون المشاركة بالفعل أو الكلمة فهم جهورون، مثل (بشر الحافي) الذي يصبح رمزا للانسحاب المتوغل في تنور الصحراء:

- لكنك يا بشر الحافي مزقت رداءك في تشرين
- لو أنك لم تسجن زوحك في تنور الصحراء ..
- لم تنبت أشواك الصبار على أسوار فلسطين.

ص ١٤ ر

ويقع الشاعر - في النهاية - مرة جديدة في إحساس الغربة، خصوصا عندما يتغرب على مستوى الواقع، فيصبح غريب الوجه واليد واللسان، داخل المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل سرايفو أنه:

- جمال
- "دين .. أنا مسلمان
- الله أحد ..

ص ٣٢ ر

- لكنه يظل غريبا في بلاد غريبة:
- ووجهي غريب كهذي المآذن
- حين يظلها الليل تطرق
- شاحبة في أعلى الجبال.

ص ٣٤ ر

(٦)

تحولت رؤيه فوزى العنتيل. وتحول موقفه، خلال المرحلتين الجماليتين اللتين أوضحناهما. فمن رؤية ثنائية تضع عناصر عالمها في ثنائية ضدية، تجعل الأبيض ضد الأسود، ومن موقف ذاتي يسقط ما به من أحزان وأفراح على الكون وعناصره، إلى رؤية ثنائية متشعبة، تصارع الواقع وتحاول أن تدفعه للرجوع إلى

الماضى التليد اللى عاشه العربى المسلم. لقد أصبح موقف الشاعر - فى المرحلة الثانية - مواكبا لروئيته المتشعبة. فسمح بتعدد الأصوات داخل القصيدة. ولم يعد نسمع صوت الشاعر وحده، بل نستمع إلى خالد بن الوليد، وعنترة، والمتبى. ونتحاور مع الحلاج، وبشر الحاف، وزهران شهيد دنشواى.

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجمالى داخل النصوص كلها إلى علاقات رمزية تعتمد على السياق التاريخى العام من ناحية، والسياق اللغوى الخاص من ناحية ثانية، وبقدر ما أدى هذا التحول إلى طول النفس فى القصيدة، فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة.

## هوامش

### أ - المصادر:

- عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥ م  
رحلة في أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩ م  
ونضيف لهما.
- جريد الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦ م قصيدة "عودة زهران".
- ١- محمد مندور، مقال بين العقاد والعتيل. جريدة الشعب عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م.
  - ٢- لفوزى العتيل ترجمات لشعر مجرى لكننا نكتفى بديوانيه في الدراسة.
  - ٣- سنرمز لديوان عبير الأرض أثناء الدراسة بالرمز (ع) وسنرمز لديوان رحلة في أعماق الكلمات بالرمز (ر).
  - ٤- انظر القطار العاشق ص ١٤٠ - ١٤٤ ع، صرخة القيد ص ١٤٥ - ١٥٠ ع.
  - ٥- انظر صفحات: ٢٥، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٦٦، ٨٥، ٩٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١٠٧، ١٢٣، ١٢٧.
  - ١٢٩، ١٣٠، ١٤٨، من (ع). وانظر ص ١٠٠ من (ر).
  - ٦- لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعمقها ووضوحها في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعري أيضًا.



سيرة الزير سالم

بين توظيفها للشعر، وتوظيفها في الشعر



وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم





تراجع فن العربية الأول. أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية التي تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة. فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانهما. مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين، الأمر الذي غلب تقنيات "الخطبة" - من الإهتمام بالزخارف الصوتية اللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلى بهدف الإقناع واستثارة الحماسة أو العواطف الدينية - على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر الذى اتسم بالسمات نفسها حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى من أن الشعر خطب موزونه (معقودة) والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية - القائمة على حكم المماليك (غير العرب) وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب - زادت الأمر سوءاً، على المستوى الأدبى، فدخل كثير من اللحن اللغوى وضعف التقنيات.

وعلى الجانب الآخر اهتم المماليك بالمساجد والعمارة)، التى كانت إحدى وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينياً معهم) وإحدى وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم بيث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن والأدب على السواء. وأما جماهير الشعب التى انفصلت - لغوياً، ووجدانياً عن الحاكم - الذى لم يعد له رابط يربطه بالناس إلا الدين - انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبى غريب، ومن ثم كان حلم العامة، وطموحهم "الدينى" متمثلاً فى مجيئ (المخلص) "البطل" وفى استقلالهم بأدب شعبى، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيدا له وبعداً عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى، ولا بد أن يتوسل - هنا - بما يملكه هذا الوجدان من تراث، قصصى وشعرى، وأخلاقى. لتشكل بنية النص السيرى على ما نراه عليه.

## ( ٢ )

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاف بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصانع والمؤدى) وعن نوع المتلقى الذى لا يهمله كل هذه التجاوزات، بل يهمله "المغزى" وضرورة "انتصار البطل" الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة "للراوى" الذى يستخدم "ربابة" للحكى ليستفيد من إيقاعها فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى. فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظام، وتكرار عن الأداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر. ومن ثم يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقدم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغمى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى حيث يجد الشعر تواصلاً مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية فقد وجد الشعر طريقاً آخر، بعيداً عن قال يمدح أو قال يهجو، إذ اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله تكمن فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح فشاعر السيرة يرضى

ممدوحًا لا يملك إلا القليل، لكنه يمتلك وقتًا طويلًا يريد أن يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذي يعطيه حقه تشجيعًا واستحسانًا، أو ما يسد أود الراوى.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير. ويقوم بدور بنى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيرًا من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها، ومن إبداع الراوى.

### ( ٣ )

ونظرًا لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار أحداها للتطبيق، وهى "سيرة الزير سالم" أو كما سماها الراوى الشعبى قديمًا، "قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلج الكبير"، ويقوم الشعر ابتداءً من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارئ) حيث كتب فى عنوان هذه السيرة "وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبه، والوقائع المهونه المريعه، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب" كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على "أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة للطالعين، ونزهة للسامعين" (ص ٢) ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه "صاحب الأشعار البديعة" (ص ٢) وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة وارتباطه بالغرب (اللسان العربى) تأكيدًا لعروبة هذه اللغة، فى السيرة، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع أصله العربى بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاء، وتجعله أكثر تمثيلًا لصورة الفارس العربى القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى. وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة. فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر كحيلة لينجو بها، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب "الزير" إلى بلاد الملك الرعينى متنكرًا فى شخصية شاعر يطوف البلاد ويمدح الأمراء والأكابر (ص ٨٥)، طلبت زوجة الرعينى من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأشد الزير المتنكر مادحًا:

قالوا فسر للرعيى مقصد الشعر :. فذاك جواد يعطى كل معزاز  
فجئت طالبا إحسانك وإكرامك :. يا من حوت المكارم بعنا المعزاز  
(ص ٨٦)

فنجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحاً للأكابر، وهذا عكس تكوينه  
كفارس وأمير حاكم. وهنا يقوم الشعر بوظيفة "الحيلة" التي أعقبها قتل الرعيى  
وحماية بلاد الزير من غزوة المنتظر.

ومن المنطلق نفسه يخدع الزير العبدین اللذين اتفقا على قتله وأوصاهما  
بأن قال: "إذا وصلتكم أهلى فأقرء أهلى منى السلام، وأنشدوهما هذا البيت، وقولا  
لهم أنى فى القبر قد أختبيت:

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا :. لله دركما ودر أيكما  
(ص ١٥٠)

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده حين أرجعت البيت إلى أصله  
حين قالت "إن عمى لا يقول أبيات ناقصة" بل أراد أن يقول:

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا :. أضحى قتيلا للفلاة مجندلا  
لله دركما ودر أيكما :. لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم أنهم قبضوا على العبدین وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد إلى  
أن أقرأ بأنهما قتلاه ودفناه فقتلهما الجرو. (ص ١٥٠)

وهنا قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سراً دون أن يفهم حاملها، كما نجد  
السيرة قد وظفت "فن التشطير" وهو أحد فنون الشعر فى خدمة الموقف والحدث  
وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر فى الفخر بقوته  
أمام أعدائه، ليبالغ فى قوته وينال من أعدائه (ص ٥٠) وتسيطر فى هذه المقطوعات  
صور شعرية خاصة أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية  
الأسد، بتشبيه البطل بالأسد أو بأحد أسمانه أو صفاته، بل يبالغ حين يخافه الأسد  
الحقيقى، إعلاناً عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة، فمرة يقتل السباع

جميعاً، ويأتى بأحد سباعه، يحمله قربة ماء (قتل السباع فى منطقة بير السباع ص ٤٢).  
وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلى والسلوكى  
حتى يبنى داراً من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه أو على لسان  
أحد غيره بصفات السباع كما نجد فى نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤.  
ونجد نموذجاً للمبالغة هذه، على لسان "الزير" وهو داخل إلى المعركة ضد بنى بكر:  
سباع الغاب خافت من قتالى .: وتخشانى ولم تقدر على (ص ٥٠)  
وكما نجد فى إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة (ص ٧٣).

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو أى شخصية أخرى)  
كما تستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية حتى لا يعتمد الراوى على  
السر فقط، كما فى قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/٤١) - وهى تذكرنا  
بقصيدة فى وصف قتله للأسد الذى تعرض له فى الصحراء، - وقصيدة الزير حين  
جاش الشعر فى خاطره عقب انتصاره على السبع (ص ٤٢)، وقصيدته التى يحكى فيها  
قصة حصوله على الماء من بير السباع (ص ٤٤) وفى رثاء الزير لكليب (ص ٦٢)، وفى  
شماتة الزير من عدو (ص ٧٢)، وفى حديثه الشعرى إلى اليمامة حين أمرها بتجهيز  
أدوات الحرب (ص ٧٩ / ٨٠) وفى حكاية الزير بعضاً من أحواله النفسية (ص ١١٠) وفى  
بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل "شيبون" ابن أخته (ص ١٢١ / ١٢٢)، وفى رد  
الزير على عتاب طيف كليب عليه لأنه فتر عن قتل قاتليه (ص ١٣٢ / ١٣٣).

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعرى لشخصية  
غادرة كما فى رد الزير على همام (ص ٦٣)، وردة على شيبان ابن أخته (ص ٦٥)،  
ورده على ضباع حين هددته بالقتل (ص ٦٥) وردة على اليمامة (ص ٧٧)، وردة على  
حكمون (ص ٩٥)، وردة على شيبون (ص ١١٨، ص ١٢٠) وردة على طيف أخيه (ص  
١٣٢، ١٣٣).

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة  
بسيطة لأنها لا تستمر وإن كانت تحمل بذوراً للحوار الشعرى فى شكل غامض وأولى.

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى وأقترانه بالحديث "الجاد" تجد البطل "الزير" يختتم به خطاب شكره للملك "حكيمون" ملك لبنان (ص ١٠٦)، حين يختتم حديثه بأربعة أبيات خصيصاً لطلب المهر "أبو حجلان" بديلاً عن مهره الذى مات، ونلاحظ ارتباط طلب الشىء من الممدوح بالشعر فى هذا السياق.

ومما سبق نجمل أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى، فى رسم الشخصية وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة فى حياة البطل الرئيسى.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل مرتبطة بشخصيات أخرى، وبمواقف تحتاج الشعر، أو يتوظف فيها الشعر فى سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة، بوظيفة إفشاء "جو" السرور أمام تبع وإشغاله بغناؤه بصوت الجليلة حتى يتمكن كليب "المتخفى فى زى بهلول" ويقتل تبع اليمانى (ص ٢٢).

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين "جساس" و "كليب" بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة جساس إلى كليب "وأخذت تسقيه المدام حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فتشته فى ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب فقرأته فوجدته كتاباً بسيطاً خالياً من التهديد والوعيد والوعيد وأضافت إليه كلاماً مغنيظاً وهى هذه الأبيات:

أمير كليب يا كلب الأعراب :: أيا ابن العم لا تكبر على  
فلازم أذبحك فى حد سيفى :: وأنت شيب حرمه أجنبية  
(ص ٥٥)

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدراً.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب وهى الأخذ بالثأر وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير

والتي كتبت شعراً على بلاطة بدمه وأوصاه بالأوصاح (ص ٥٨، ٥٩، ٦٠)، ثم على لسان الزبير (ص ٦٧، ص ١١٦، ١٢٢، ١٢٣)، وعلى لسان الإمامة (ص ١١٣)، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة منسقة في سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان الإمامة.

وامتداد لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعراً) نجد السيرة تصوغ (شعراً) التنبؤات، المنتشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية في صياغة السيرة الشعبية وفي تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال فيها، أو خضوعهم للقدرية الغيبية في حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته (ص ٢٣ إلى ٢٦) ولحظة أنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب في المنطقة وهو ما تحقق في ثنایا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة في خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام. وقصيدة حسان اليماني التي تشبه البيان العسكري والتي يضع فيها مبررات اتخاذ القرار، وأسباب الغزو (ص ٥)، وقصيدته في أبناء ربيعه المقتول لبيان أوامره لهم (ص ١١) وهي مواقف لا تكرر نثراً بل يكتفى الراوي بها شعراً لبيان أهميتها وبالتالي يستخدم الراوي الشعر عنصراً جوهرياً في تشكيل السيرة.

#### ( ٤ )

تحتوى سيرة الزبير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعاً يستخدم فيه الشعر، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة، فلا يكاد يخلو موضع من استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثري، ويساعدنا في ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التي تحكى السيرة، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة في ثنایا أبياتها، مما يساعدنا في نسبة الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعرياً

حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفي لفهم السيرة وتتبعها، إذا  
حيدنا النثر المنسوب دائماً إلى الراوى تمييزاً له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو  
نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع  
حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى مما يعكس تشابه الشخصيات  
وتسطيحها، ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضيع التي ورد فيها الشعر  
فى سيرة الزير سالم والمناسبة أو الفكرة التي تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر - بعد هذا - فى رصد العناصر الأساسية التي تقوم عليها السيرة  
الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصراً دالاً على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات  
الوظيفية، التي نعتد عليها فى رصد مكونات القص الشعبى. وتعرف الوظيفة بمعرفة  
علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف  
السابقة والتي يمكن ردها إلى وظائف خارج الشعر، ووظائف النص فيما هو داخل  
وخارج النص. فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع)  
وللمتلقي (القارئ/ السامع). أما داخل النص فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثراً.

وأخيراً:

فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم حينما خرج الزير من بلاده  
وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهراً للموقف والحدث بعد  
عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة  
بالحدث الرئيسى.

وفى النهاية؛ أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر  
فى السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم



به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتي لوظيفة الشعر في سيرة الزير سالم بخاصة محلا للمناقشة. بقدر ما هي بداية لدراسة وليس نهاية لها.<sup>(\*)</sup>

## ملحق البحث

قائمة لبيان المواضع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم، مرقمه ومسلولة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التي تعالجها أو السياق الذي وردت فيه.

وواضح أن المقطوعات والقصائد أو الأبيات المتناثرة في هذه المواضع المحددة قد غطت كل المواقف الدرامية: الجزئية منها والكلية، بمعنى أنها تصور الهيكل العام لسيرة الزير سالم كما تصور التفاصيل المكونة للهيكل العام. وتندرج في الوقت نفسه مع النقلات المنطقية المتدرجة للأحداث.

وهذه المواضع المحددة - حصراً - تكشف عن الأفكار التي صاغها الراوي شعراً شعبياً، يستوعب حالات الشخصية في تقلباتها النفسية والسياسية، وفي حلها وفي ترحالها وفي منفاها وفي عودتها.

ويؤكد هذا الحصر أن الموقف الشعري يزيد على الموقف النثري من حيث الأفكار والخطوات المتدرجة للحدث. بل تزيد مواقف الشعر على مواقف النثر. بصرف النظر عن عدد الأسطر أو عدد الكلمات. ويفيد هذا الملحق في إرشاد الباحثين إلى مواضع الشعر في السيرة، وسياقاتها، كما يظهر مكونات السيرة الهيكلية لمن يريد تتبع أحد أفكار أو خطوات الحدث أو مراحل الشخصية في سيرة الزير سالم. وليس هذا الملحق مجرد تحصيل حاصل بالإشارة إلى مواضع الشعر فقط.

بيان بمواضع الشعر وسياقاته في سيرة الزير سالم:

١- خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام (ص ٣)

٢- قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبي، يشرح مبررات غزوه للعرب (ص ٥)

---

<sup>(\*)</sup> اعتمد البحث على النسخة الشعبية لسيرة الزير سالم، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصنادقية بالأزهر.

- ٣- قصيدة حسان وهو يرى جحافلها كاملة العدد والعدد لحرب ربيعه (ص ٦)
- ٤- خطبة ربيعة لحظة علمه بقدوم تبع اليماني وانتصاره وحياته وريبه (ص ٨)
- ٥- قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شقه. امام سع. وهي القصيدة التي تتحدث عن ماسي بني ربيع. لطلب الامان وودع الحريه (ص ١١) ويلاحظ ان المواقع المهمة تستتبع منه ذلك.
- ٦- قصيدة تبع بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتهم. وهي كبيان. لالقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفاً (ص ١١).
- ٧- قصيدة تبع اليماني إلى مرة يخطب الجلييلة، ويتهدده بالانتقام. إذا لم. يمثل إلى هذا الكلام (ص ١٣).
- ٨- قصيدة ابن عمران العابد يوصي كليباً بأن يظهر غير ما يبطن ليقتل تبعاً (ص ١٥ / ١٦).
- ٩- قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل) يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وقدم ممارسته لضرب الرمل (ص ١٨).
- ١٠- العجوز العرافة تصف حسن الجلييلة (ص ١٩).
- ١١- تبع يرحب بالجلييلة (ص ٢١).
- ١٢- الجلييلة تغني مقطوعة في مخدع تبع أمامها كليب (البهلول) (ص ٢٢)
- ١٣- قصيدة تبع لحظة موته (ص ٢٣: ٢٦) وهي نبوة ورسم لمستقبل بني قيس وفيها نبوة قتل كليب بيد جساس ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين حتى الحروب الصليبية.
- ١٤- قصيدة يرد فيها كليب باستهزاء على تبع (ص ٢٦).
- ١٥- قصيدة تبع يشرح فيها قتله لوالد كليب (ص ٢٧).
- ١٦- الأمير سلطان بن مرة وهو يخاطب الأخوة لحظة معرفتهم بسوء الرمل التي يقتل فيها الزبير كليباً، وقرار الأخوة بضرورة قتل الزبير قبل ان يكسر وتتم الفعلة (ص ٢٣).
- ١٧- مقطوعة حلييلة وهي تفيد التفكير في حيلة نهلك الزبير (ص ٣٣ / ٣٤)

- ١٨ - قصيدة الجليلة التي فيها (الكذب) كوسيلة للإيقاع بين كليب والوزير (٣٤).
- ١٩ - الجليلة تضع حيلة أخرى (ص ٣٥).
- ٢٠ - كليب يصب شجاعة الوزير الذي حماه من الموت (ص ٣٦).
- ٢١ - الجليلة تضع حيلة ثالثة للتخلص من الوزير (ص ٣٧).
- ٢٢ - قصيدة كليب عن صرخة الوزير في البئر (ص ٣٨).
- ٢٣ - قصيدة الجليلة عن قصيدة كاسين من لبن السباع كخطة رابعة للتخلص من الوزير مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البنات السبعة (ص ٣٨، ٣٩).
- ٢٤ - قصيدة الوزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠ / ٤١).
- ٢٥ - مقطوعة الجليلة تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الوزير (ص ٤١).
- ٢٦ - قصيدة الوزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع (ص ٤٢).
- ٢٧ - الوزير يحكى قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب (ص ٤٤).
- ٢٨ - رد كليب على جميل الوزير السابق (ص ٤٤).
- ٢٩ - قصيدة سعاد تمدح جساسا وتشرح تبدل حالها (ص ٤٧ / ٤٨).
- ٣٠ - رد جساس عليها (ص ٤٨).
- ٣١ - قصيدة كليب يطلب من الوزير أن يعود إلى قبيلته ليحميها من بنى قيس / وجساس إثر مؤامرة العجوز (ص ٥٠).
- ٣٢ - مقطوعة الوزير يفخر بقوته (ضد بنى بكر ص ٥٠).
- ٣٣ - قصيدة سعاد الشاعرة العجوز وهي تفتعل الغضب، حتى لا يأخذ جساس الناقة (٥١).
- ٣٤ - مقطوعة جساس ياعر فيا سعاد العجوز بأن تدخل ناقتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) (ص ٥٢).
- ٣٥ - قصيدة سعاد تحرض جساسا على كليب بعد ذبح الناقة (ص ٥٤).
- ٣٦ - بيتا الفتنة في رسالة العبد (ص ٥٥).
- ٣٧ - قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب (ص ٥٥ / ٥٦).
- ٣٨ - مقطوعة كليب وهو يفارق الحياة (ص ٥٨).

- ٣٩- كليب يكتب بدمائه وصاياه للزير أخيه وهو يفارق الحياة (٥٨ / ٥٩).
- ٤٠- قصيدة كليب للزير أيضاً يشرح مقتله (ص ٦٠).
- ٤١- مرة "بعد قتل حساس لكليب" يحذروهم من ثار الزير سالم لأخيه كليب (ص ٦١).
- ٤٢- رد حساس على تحذير مرة (ص ٦٢).
- ٤٣- الزير عندما أحس شيئا في كلام الجارية رباب إلى سيدها همام حيث يتكلم عن الأمة ويسألها عما هو السر؟ (ص ٦٢ / ٦٣).
- ٤٤- إجابة همام له بحزن على ما حدث (جملنا قتل جملكم) (ص ٦٢).
- ٤٥- رد الزير على همام (ص ٦٣).
- ٤٦- كلام شيبان لخاله الزير يحذره من فعل أهل حساس (ص ٦٤ / ٦٥).
- ٤٧- رد الزير عليه (ص ٦٥).
- ٤٨- ضباع تعنف الزير على قتله لابنها ثاراً لأخيه (ص ٦٥ / ٦٦).
- ٤٩- تهديد الزير لها - ولومها - بالحرب (ص ٦٦).
- ٥٠- اليمامة ابنة كليب تحرض عمها الزير على حساس (ص ٦٦).
- ٥١- رثاء الزير لكليب (لن يصلح) (ص ٦٧).
- ٥٢- أبيات الزير (شماتة في عدوه) (ص ٧٢).
- ٥٣- الزير ينشد وهو داخل إلى الحرب (ص ٧٣).
- ٥٤- اليمامة ترفض تسميم مهر كليب (٧٦).
- ٥٥- حساس يصمم على سرقة المهر (٧٦).
- ٥٦- الزير يكتشف غياب المهر (ص ٧٦).
- ٥٧- اليمامة تصف ظروف اغتصاب حساس للمهر (ص ٧٧).
- ٥٨- الزير يرد ويصمم على استرجاع المهر (ص ٧٧).
- ٥٩- الزير يحدث اليمامة ويطلب منها أن تعد له أدوات الحرب (٧٩ / ٨٠).
- ٦٠- خدعة الرد من داخل القبر (ص ٨١).
- ٦١- الجلييلة تحرض الرعيبي على قتال الزير مذكرة إياه بثأر خاله تبع (ص ٨٣ / ٨٤).
- ٦٢- رد الرعيبي عليها وقبوله حرب الزير (ص ٨٤).

- ٦٣- إبلاغ عدى لأهله بظهور جيش الرعيى (ص ٨٥).
- ٦٤- الزير ينشد الشعر للرعيى (٨٦).
- ٦٥- الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها (ص ٩٠).
- ٦٦- ضباع تحكى وترشى الزير بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر فى صندوق (٩١/٩٠).
- ٦٧- عدى يرثى الزير (٩٢/٩١).
- ٦٨- الملك حكمون يحدث الزير (ص ٩٤).
- ٦٩- الزير يجيبه (ص ٩٥).
- ٧٠- برجيس الصليبي يهدد حكمون اليهودى ويختم تهديده بالشعر (ص ٩٧).
- ٧١- سثير تحدث حكمون الملك عن الزير (ص ٩٨/٩٩).
- ٧٢- حساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل (١٠٣/١٠٤).
- ٧٣- الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه (١٠٤/١٠٥).
- ٧٤- حكمون يرحب بالزير (ص ١٠٦).
- ٧٥- الزير يختم كلامه بأبيات لشكر الملك حكمون (ص ١٠٦).
- ٧٦- الرجل يخبر حساسا لما رأى الزير يعود من بلاد حكمون (ص ١٠٧).
- ٧٧- سلطان بن مرة يرد عليه ويحذر أهله (ص ١٠٧).
- ٧٨- عدى أخو الزير يرحب بعودة الزير وذكر فضله (ص ١٠٧/١٠٨).
- ٧٩- الزير يحرض أخوته ويخبرهم بعزمه على قتل الزير لجساس (ص ١٠٨).
- ٨٠- الزير يعبر عن بعض أحواله شعراً (ص ١١٠).
- ٨١- سالم يشكر الزير على تفريج الكرب (ص ١١٠).
- ٨٢- سلطان بن مرة يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة (ص ١١٢).
- ٨٣- رد الزير عليه ليطمئنه (ص ١١٢).
- ٨٤- اليمامة لا تصالح (ص ١١٣).
- ٨٥- الزير يؤكد عدم المصالحة بسرد حادثة القتل والثار (ص ١١٥/١١٦).
- ٨٦- الزير يتحدث عن الخيل (ص ١١٧).
- ٨٧- قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه ويهدده (ص ١١٨).

- ٨٨- رد المهلهل عليه ينصحه (ص ١١٩).
- ٨٩- شيبون يشتم الزير (ص ١٢٠).
- ٩٠- رد الزير عليه ليحذره قبل قتله (ص ١٢٠).
- ٩١- الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته (ص ١٢١ / ١٢٢).
- ٩٢- عجيب بن حساس يشتم الجرو بن كليب (ص ١٢٦).
- ٩٣- رد الجرو عليه (ص ١٢٦).
- ٩٤- الأمير منجد خال كليب يرحب بالجرو ويعلمه برغبته فى تبني الجرو (ص ١٢٧).
- ٩٥- الجليلة تحذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفاً من الثأر (ص ١٢٨ / ١٢٩).
- ٩٦- الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه بإنكار نسبه إلى كليب (ص ١٢٩).
- ٩٧- الشاعر يمدح حساسا ويذكر الأخت ليذكره بالجليلة (ص ١٣٠).
- ٩٨- الشاعر جابر يمدح الجرو ويذكره بخاله حساس حتى يحن إليه (ص ١٣١).
- ٩٩- حساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد ويحرض الجرو على قتل الزير (ص ١٣٢).
- ١٠٠- الزير يرى كليباً - فى المنام - يعاتبه - لأنه لم يعد يقتل الأعداء (ص ١٣٢).
- ١٠١- الزير يرد على عتاب كليب ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب (ص ١٣٢ / ١٣٣).
- ١٠٢- بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية وينقذن الزير (ص ١٣٣).
- ١٠٣- الرمال يتنبأ بمقتل حساس على يد الجرو بن كليب (ص ١٣٣).
- ١٠٤- الجرو يرد على طلب الزير للمبارزة (ص ١٣٤).
- ١٠٥- الزير يخبر اليمامة بظهور غلام يشبه كليباً (ص ١٣٤).
- ١٠٦- اليمامة ترد عليه وتعطى له علامات على أخوة الغلام. وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب (ص ١٣٤ / ١٣٥).
- ١٠٧- اليمامة تصحح للجرو نسبه وتعلمه بأخوتها له (ص ١٣٦).
- ١٠٨- الجليلة تقص قصتها للجرو وتخبره بالحقيقة (ص ١٣٧ / ١٣٨).
- ١٠٩- الزير يفرح بعودة الجرو ويذكره بالثأر (ص ١٣٧ / ١٣٨).

- ١١٠- جساس يستجير بالجرو ضد الزير (ص ١٣٩).
- ١١١- الجرو يرد عليه (ص ١٣٩)
- ١١٢- الأمير تغلب يدعو الله أن يرزق بولدين (ص ١٤١).
- ١١٣- سرور يبشر بميلاد الولد والبنت (ص ١٤٢).
- ١١٤- حديث مالك أبو مي (ص ١٤٣).
- ١١٥- حديث الفتى الغريب مع مي (ص ١٤٤).
- ١١٦- رد مي على الفتى الغريب (ص ١٤٤).
- ١١٧- مي تبكى حظها في غياب أهلها بعد ما خطفت (ص ١٤٥ / ١٤٨).
- ١١٨- الأوس مغيظ لفقد مي (ص ١٤٦).
- ١١٩- الأوس يسأل أهل الصحراء عن مي (ص ١٤٧ / ١٤٨)
- ١٢٠- سعد يخبر مولاه بقدوم ابن عم مي (الأوس)، (ص ١٤٨).
- ١٢١- بيت الزير الذي يحمل الرسالة السرية (ص ١٥٠).
- ١٢٢- اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعري وتكتشف مقتل الزير على يد حاملي الرسالة (ص ١٥٠).

\* \* \* \*





أقانيم الشعر عند أمل دنقل

التجربة ، الفكر ، الرمز

رؤية لمجمل أعماله الشعرية



أمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٣) أحد شعراء الستينات الذين حاولوا تجديد الواقع الشعري في ظروف تغير ضخمة عاشتها مصر إبان هذا العقد، واتجهت هذه المحاولة إلى تقنيات جمالية جديدة، تساعد على التوازن الجمالي بين الحاضر المهزوم من ناحية، وبين الماضي التليد والمستقبل الجنين من الناحية الثانية. التجربة:

عاش أمل الشاعر خلال أكثر من عقدين متمسكاً بالرؤية المغامرة الملتزمة في آن حيث وظف شعره لخدمة قضايا شعبه وأزماته، في الوقت الذي يغامر فيه شعرياً بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية حتى اكتملت في ديوانه الرابع "العهد الآتي" وإن اتخذت بعد ذلك .. شكل القصيدة الطويلة جداً "لا تصالح" أو القصيرة في آخر دواوينه "أوراق الغرفة (٨)".

ترك أمل دنقل رؤيته في ستة دواوين شعرية هي:-

١٩٦٩م	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة
١٩٧١م	تعليق على ما حدث
١٩٧٤م	مقتل القمر
١٩٧٥م	العهد الآتي
١٩٨١م	أقوال جديدة عن حرب البسوس
١٩٨٣م	أوراق الغرفة (٨).

ومن بعض التواريخ التي حرص أمل - على غير عادته - أن يثبتها، نجد البداية التي ارتضاها لبدايته الشعرية ١٩٦٢م وعلى لسان سبارتاكوس في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة). ونجد أمل الشاعر يحاول أن يلمح قانون الأشياء، يريد أن يكشف نظام الكون، حركة الإنسان، حركة الذات .. إلخ ولذلك وضع يده من هذه البداية حتى آخر قصائده على مبدأ التناقض الذي لاحظته أمل دنقل في نظام الكون والإنسان والتاريخ والذات. ومبدأ التناقض هذا سيفسر لنا (أقائيم شعره فيما بعد).

فمن (كلمات سبارتاكوس) يثيق التناقض بين الشيء وضده فى وعى حاد بطبيعة العلاقة بين المتضادين، والخلل الذى يصيب الكون والإنسان من جرائه. وهذا الوعى يفسر السخرية التى يلهج بها أمل، والمرارة التى نحسها فى رصده لجزئيات واقعه النفسى والاجتماعى، ونستشرف (الأمل) الذى ينبع داخله أحياناً عندما تلتقى الأطراف المتضادة لتنجب الحياة من جديد. لذلك نجده فى (تعليق على ما حدث) يضع المتناقضين فى لحظة اختيار. ويبدو ذلك واضحاً فى حوار الشاعر مع طرف آخر دائماً، مهما كان الموضوع المعالج جمالياً.

لذلك اتسمت بنية كثير من قصائد دواوينه الثلاثة الأولى باستخدام الحوار، والحكاية ورصد جزئيات مباشرة من الواقع الاجتماعى. كما فى قصائد "الحداد يليق بقطر الندى" و "بطاقة كانت هنا" (رباب) و(الهجرة إلى الداخل) .. على سبيل المثال.

أما فى ديوانه الرابع وديوانه الخامس، فقد دفعه وعيه الحاد بالتناقض إلى التراث كقناع أساسى يطوعه لمتطلبات الشاعر: ولكيفية رؤيته فى الكون والإنسان، ممسكاً بطرف خيط يربط بين الأصالة التاريخية والشعرية. وبين المعاصرة الاجتماعية والفكرية والجمالية "وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة فى كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤاً بارعاً بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التى يوظفها .."<sup>(١)</sup>.

أما ديوانه السادس أوراق الغرفة (٨) فينتمى إلى المرحلة الأولى من شعر أمل أو ينتمى جزء كبير منه إلى قصائده البسيطة الأولى فيما عدا القصائد الطويلة خاصة الخيول، الطيور، التى نجد فيها نقلة تشكيلية تقوم بنفس الوظيفة: تصوير التناقض لكن هذه المرة تقوم البنية النصية كلها بالتصوير الشعرى للتناقض. وبهذا نلاحظ - كما لاحظ صلاح فضل .. لأن مستوى القصيدة ذاتها، هو: إقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر ما فى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة، وتوظفهما فى خلق صراع بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، وهو الذى يحكم عملية إنتاج الدلالة فى شعره.<sup>(٢)</sup> بل فى أن تركيز أمل دنقل بحدة على خلق الصراع بين

التناقضات لكشفه وزيادة الوعي به قد أصاب الشاعر بالمأساوية فى (الرؤية الجمالية للذات والمجتمع. نتج عنها السخرية المرة عند الرصد أو التعليق: فعندما يخاطب أصدقاءه الذين يعبرون فى نهاية الطريق يأمرهم أن يعلموا طفله الانحناء لىبقى حياً وينجو من القتل. ويقر فى موضوع آخر بأن من طأطاوا حين أو الرصاص هم الذين يرفعون رؤوسهم بعد الحرب وبأن الجبناء سوف يضاجعون أرامل الشهداء.

وفى هذا السياق ماذا وكيف يكون الخلاص:

والكلمات أقداح مكسرة الحواف

إذا لثمنها تجرحت الرؤى والصمت قضبان محماة على "وهج البكاء"

(ص ٩١) الخلاص عنده. بطر الخوف، وبالحرث السيف الذى يخط كلمتين اثنتين

الحب - والحرية:

(وتضاءلت كحرف مات يارض الخوف)

(حاء .. باء)

(حاء .. راء .. ياء .. هاء)

الحرف السيف (العهد - ص ٣٩)

لأنه:

"إن تكن كلمات الحسين"

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء!؟

(العهد ص ٨٨)

كما أن فيروز لم تستطع فى أغنياتها الجميلة إلا استعادة المراثى القديمة، لا

الجنوب:

(وفيزوز فى أغنيات الرعاة البسيطة)

تستعيد المراثى لمن سقطوا فى الحروب

## بنية الفكر

ينطلق أمل دنقل - على المستوى النظرى - من الأقاليم الثلاثة التى انطلق منها - سالفاً - الفلسفة والفكر والأخلاق فى اليونان القديمة وهى أقاليم: الحق، الخير، والجمال<sup>(٣)</sup>. بعبارة أخرى ينطلق أمل من وظيفة الشعر الأخلاقية لأنها فى نظره جوهر الخلود. ولأن أمل يسعى إلى هذا الخلود، فهو يحاول أن يرتبط بالجوانب الإيجابية فى العالم الفكرى، عكس ما يفعل فى شعره، أى أنه يركز على سلبيات العالم والإنسان فى الشعر وعلى المستوى النظرى يسعى إلى أن يكون محققاً الإيجابية التى تعنى - فى هذه اللحظة - هدف شعره ووظيفته.

ويدرك أمل من اللحظة الأولى أن "مفهوم الشعر نفسه متغير، وليس ثابتاً، لأن الأقاليم الثلاثة أو عناصر الخلود التى يقوم عليها الشعر متغيرة من عصر إلى عصر..". وجوهر التغير عنده هو حركة المجتمع دائمة التغير، وهو مدى ما وصل إليه من أدوات وتقنيات حضارية تساعد فى فهم الحقيقة والوصول إلى فهم الواقع. معنى ذلك أن "المعاصرة" غير منفصلة فى فهم أمل عن "الأصالة" لأن غرضهما عنده الوصول إلى الحقيقة. ولأن (الشاعر) كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية، ومن النسب الجديدة التى نشأت فى عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ونتيجة للتجربة الشعورية ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون، استطعنا أن نصنف الشاعر بأنه معاصر. وهنا نلاحظ أن الأصالة والمعاصرة وجهان لعملة واحدة هى إدراك - الشاعر للكون والإنسان على المستوى الفكرى والجمالى أيضاً.

يبدو الماضى خلفية للحاضر ويصبح التاريخ والتراث جوهرين للمعاصرة. لأن الإنسان والشاعر من جهة أولى "يدرك أن هذه النسب جديدة فعلاً، فلا بد أن يدرك أيضاً النسب القديمة.. عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون، ومن ثم يكون على معرفة التطور الحادث فى الواقع ويبلغ التعبير أو يعمل على تحقيقه.

وصدور (أمل عن) هذه الأقاليم وراء اختياره الواعى للموضوعات المعالجة فى شعره. كما أنها فرضت عليه رؤية خاصة بالحق والخير والجمال: وكل أقنوم

مرتبط بالآخر، فأقنوم (الحق) دفعه إلى معالجة الحقيقية للبحث عن العدل، من معه!  
ما معوقاته؟ يقول:

لما قلت: فليكن العدل فى الأرض ولكنه لم يكن  
أصبح العدل ملكاً لمن جلسوا فوق عرش الجماجم  
بالطيلسان - الكفن  
ورأى الرب ذلك غير حسن"

(العهد ص ١٤)

والخير هو هدف الحق ويحدث بانتفاء الشر والظلم، أى كما قلنا بنفى  
سلبيات التناقض وإحلال إيجابيات التناقض مكانها لتبدأ دورة الحياة من جديد.  
ويتحقق الخير باتزان الأرض - وهو الحق فى الوقت نفسه:  
"قلت: العقل فى الأرض نصغى إلى صوته المتزن  
قلت: فليكن العقل فى الأرض، لكنه لم يكن  
.. ..  
ورأى الرب ذلك غير حسن.

(العهد ص ١٧)

ويبدو الأقنوم الأخير الجمال، مرتبطاً بما يحققه العدل (الحق) والخير  
(العقل) فى الأرض إذ تبدو الأرض حسناء بفعلهما يقول:  
هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء لهم تنطيب  
يعطونها الحب، تعطيهم النسل والكبرياء"

(العهد ص ١٨)

وإذا كانت الأمثلة الثلاثة السابقة ترصد الأقانيم فى تعادلاتها الشعرية (الحق  
- العدل) (الخير - العقل) (الجمال - الحب - والكبرياء) فإنها تعى لضدها (الظلم،  
الشر، القبح) لأن الرب وجدها غير حسنة.

ويجب أن نشير هنا إلى أن الشاعر يعى هدفه الأخلاقى والمعرفى حتى  
يستأصل (الشر) بعيداً عن المعالجة الميتافيزيقية المجردة، لأنها معالجات اجتماعية

أساساً، والشاعر يقرب بين سعى الأديب وراء مثل رفيعة بعيدة المنال، وسعى الأديب إلى أن يصل بالقارئ إلى حال من السمو بالنفس، وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق أو الحقيقة يصبح البعد الأخلاقي للجمال وجهاً آخر لبعده المعرفي. ولا ينفصل الحق بدوره عن الخير. أنهما وجهتا عملة واحدة هي الصدق".<sup>(٤)</sup>

إن أمل دنقل منحاز وملتزم بجوهر هذا كله - الصدق - المرتبط بضميره. وضميره هنا "النيل" السائل في عين المحبوبة الوطن:

(النيل ضميرى)

وفى عينيك انسياب النهر" (العهد)

ويأخذ (الصدق) أحياناً اتجاهها مباشراً يتجه فيه إلى الصدق الحرفي، خاصة إذا عالج قضايا من شأنها استخدام (العقل) للإقناع - والصدق - الحرفي عند هذا الحد يتوازى مع أقنوم الحق (الحقيقة) السابق، ففي قصيدته الديوان "لا تصالح" يصلح البدء برهاناً على هذه الفرضية النقدية، يقول أمل:

"لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقاً عينيك:

ثم أثبتت جوهرتين مكانهما

هل ترى!؟

هى أشياء لا تشتري"

لكن مع ملاحظة قدرة أمل على تحويل عباراته إلى "حكم" يفلسف بها رؤيته، راغباً في تحويلها إلى عنصر من عناصر التفكير لدى المتلقى، الذى - هو هدف شعر أمل فى المقام الأول.

الرمز:

تتمحور التجربة مع بنية الفكر، فى صناعة محتوى الرمز الشعرى داخل شعر أمل منه. وتصبح الرموز الشعرية إختزالا وتكثيفاً لهما معاً. وتتحرك رموز أمل الشعرية فى تقابلات تبدأ بتضاد جوهري بين ما كان وبين ما سيكون يقول أمل:



"القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان ما سيكون والسماء رماد به صنع  
الموت قهوة ثم ذراه كى تنشقه الكائنات.  
فينسل بين الشرايين والأفئدة"

(العهد ص ٥٥)

وما كان "وما هو كائن". بالطبع، يمثلان "الجدار" الذى يمنع الوصول إلى  
"ما سيكون". وإذا تتبعنا الجدار شعرياً وجدنا حقله الدلالى يتوازى مع كل المعوقات  
التي تمنع المستقبل الحر من المجىء سريعاً. وأول هذه المعوقات بالطبع الظلام  
الذى يسببه: يقول فى "حكاية المدينة الفضية":

"آه ما أقسى الجدار  
عندما ينهض فى وجه الشروق  
ربما ننفق كل العمر كى ننقب ثغرة  
ليمر النور للأجيال مرة  
ربما لو لم يكن هذا الجدار  
ما عرفنا قيمة الضوء "الطليق"

(تعليق ص ٧٦)

والجدار لذلك هو "المخبأ"، و"السجن" وهو الكاتم للأسرار:  
"هل كانت يدي فى يدك اليسرى  
وفى الثانية اصطكت يدي فى كلمة "السجن"  
على وجه الجدار"  
يأبها الجدار لا تبج بما ترى  
ولا تقل عن الذين يولدون"

(العهد ص ٧٥)

وحيثما هجم الحرس للقبض على الأب الخارجى المارق كان الجدار ملاذ  
الأسرة كلها:

"واختبأنا وراء الجدار"

(العهد ص ٨٣)

وإذا كان الجدار يقف في وجه الشروق، "الغد" فإنه لا يبأس بل ينتظر:  
- "ما أقسى انتظاري ..

- ربما للرمل طعم الملح أحياناً وطعم الانتظار!!"  
(العهد ص ٢١)

- و

- نحن ها هنا نعص في لجام الانتظار  
(البكاء ص ٣٩)

- لكننا من كل ضريح،

- ننتظر الريح

(البكاء ص ٣٦)

فمن الانتظار، يأتي الأمل في هذا الغد المكنون، ويأخذ الغد رمز الطفل  
الصارخ.

"وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب في حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذي يفتح عينيه.

على مرأى الجنود". (تعليق ٢٢)

وأخيراً، ولأن وقفة الشاعر عزلاء بين (السيف)، وبين (الجدار) لا يملك إلا

أن:

"يتغنى ليلية ميلاد مصر الجديدة (العهد ص ٢٨)

شعاره:

"وشعاري الصباح" (العهد ٢٤)

لذلك لا وقت للبكاء، بل سيظل منظرًا - حتى - يفور "الكوب". والآن

يختم الشاعر أمله واصفاً هدفه الذي اختفى وراء كل شعره وتجلى فيه في آن:

"وها أنا الآن

أرى في غدك المكنون:

صيفاً كثيف الوهج

مدناً ترتج

وسفناً لم تنج

ونجمة تسقط فوق حائط المبكى

إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأوج"

(العهد ١٠٥/١٠٦)



## الهوامش

- ١- على عشرى زايد، توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر فصول، العدد الأول.
- ٢- صلاح فضل، إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل فصول، العدد الأول.
- ٣- اعتمدنا - هنا - مقولات أمل دنقل فى حوار حول قضايا الشعر المعاصر فصول، ندوة العدد الرابع.
- ٤- جابر عصفور، المرايا المتجاوزة ن ص ٢٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى ١٩٨٣م.



التنافس بين أقوال قديمة وأقوال جديدة  
عن حرب البسوس





## ( ١ )

تقوم السيرة الشعبية - كغيرها من مصادر التراث العربي - بوظائف فى عصرها، عصر إنشادها (وعصر كتابتها) وفى العصور اللاحقة لهذا العصر فى استجابة شعبية (أدبية وسياسية) لحاجات أهل عصرها .. ففيها يصور (الخيال) آلام وآمال أهل عصر محدد يقعون تحت ضغوط مشتركة.

ويحاولون التخلص من هذه الضغوط بعمل جماعى، يحتاج إلى تكوين حوافز جماعية توحد مشاعرهم وهمهم، ومن ثم تكون الملحمة إحدى وسائل شحذ الهمم وإذكاء مشاعر العداء ضد العدو خاصة والجماعة التى تعيش فى وطن مشترك تربط قضاياها بتصور عام للحياة، بل بفلسفة شعبية تفسر هذه القضايا. ولهذا يخلق نوع من التوحيد الروحى تجاه قضايا الواقع والإنسان والكون و"هذا الانشغال الروحى هو الدافع وراء تلك الأنواع الأدبية الشعبية كلها، وإن تعددت أشكالها"<sup>(١)</sup> خاصة فن الملحمة الذى يصور بطولة وبطلا نموذجياً.

والشعر العربى الذى عاش فترة تأليف الملاحم يمكن أن نتصوره "مقيماً فى منطقة الحدود العربية ذات يوم، أو ذلك الذى كان يكافح فى ظروف تاريخية أخرى مماثلة، وهو يجتمع مع بعضه البعض كلما واثته الفرص ليستمع إلى حكايات البطولة التى تجسد له نماذج أبطاله بقيمهم الإنسانية الرائعة، وتجسد له فى الوقت نفسه نموذج الشر الذى يفسد عليه حياته، ألا يجد فى ذلك زاداً يستحيل فى جسمه إلى دماء تغلى من أجل تحقيق الخير"<sup>(٢)</sup>. والخير هنا لا شك فى هزيمة الشر وانتصار الخير والحق والجمال.

ويقوم الراوى الشعبى بهذا العمل الفنى والاجتماعى فى الوقت نفسه، كما يفعل الشاعر المعاصر، حين يستمد من تراثه هذه النماذج ويقوم بتوظيفها، ليحيى تراثه من ناحية، وليعمق نضجه من ناحية ثانية، ويحاول أن يكون امتداداً للراوى

الشعبى الذى يجمع الناس على إبداعه وتصويراته، فهو صانع للنماذج واللغة، وخالق العلاقة بين النص والواقع والناس.

ولهذا يختار المؤلفون المجهولون المتعاقبون شخصيات تمثل لديهم - ولدى شعوبهم - رموزاً للخير أو الشر، أو دلالات على العدوان والظلم: أو السلام أو الصداقة والحب والحرية. ولذلك يضع المؤلفون المجهولون هذه الشخصيات فى ظروف يختارونها لاختبارهم، ولإجراء حوادث ومواقف بعينها، تستوجب الخروج بنتائج محددة يبنى عليها ما يأتى بعد ذلك من حوادث ومواقف، وهكذا تتشكل بنية النص بالتراكم واستخراج المدلولات وتأكيد الرموز والأهداف. ويعنى هذا أن النص السيرى يتكون من طبقات اجتماعية وفنية وحضارية شأنها شأن الفكرور، ومن ثم يتكون النص من "عناصر ثقافية حية ومؤثرة وفعالة تسير الشعب فى تطوره، مسيرتها لحياة الأفراد فى سلوكهم وعلاقاتهم. وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة أو التى ماتت وظائفها، وتعديل الحلقات القابلة للتعديل، بحيث تسير مراحل التطور، وتضيف - وهى دائماً تضيف - حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها، وهى لا تضيفها إلى تراثها الشعبى إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة".<sup>(٣)</sup>

ويطمح الشاعر المعاصر أن يصمد نصه لمثل هذه الاختبارات حتى يتحول بمرور الوقت إلى نص ذى صلة بشعبه وبعصره وبنفسه قبل أى أمر. ولهذا لا ينفى النص الجديد النص القديم، بل يجدده، لأنه يحاوره من منطلق "التناس" ويضع النص القديم فى حالة "النص الغائب" الحاضر فى آن.

وليس غريباً إذن، أن ينمو النص السيرى فى كل عصر، عندما تتغير ظروف العصر، أو آمال وآلام الشعوب، وليس غريب أيضاً أن يتداخل المنطق العقلى المتسق مع حقيقة التاريخ والإنسان، مع المنطق السحرى غير المنطقى، فى سياق واحد بلا تناقض، وبالتالي تدخل القوى المساعدة (الجن، العفريت) كما تدخل المصادفات لحل مشكلات الشخصية النقيضة فى سوء العاقبة، لتخرج الحوادث - فى النهاية - فى شكل عادل، يأخذ فيه كل ذى حق حقه.

فالمبالغات، والخوارق، المواصفات، والتحويلات الفجائية تكمن فيها لذة التشويق وتفريج الكروب، والإيمان بعالم غير مرئى مؤثر فينا، وأقدر منا على تحقيق العدالة.

ويحدث الأمر نفسه مع الشاعر المعاصر، فى عصر العلم، إذ يعمد المبدع (الحديث والمعاصر) إلى التراث فيأخذ منه ما يناسب رؤيته للإنسان والعصر. وهنا تأتي الاستفادة من التراث لربط الحديث والمعاصر بالماضى بل بالماضى السحيق لبيان التواصل بين جوهر الإنسان وجوهر الفن.

إذ تأتي ظروف متشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم والمعاصر. ليظهر التواصل، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته، فيظهر القديم ضرورة لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفهسا.

ويأتى هنا منظور المبدع للتراث، ليختار مواضع خاصة من هذا الركام الهائل من تراثنا فى تنوعه الزمانى والمكانى، ليضعها فى سياق خاص يعطيها قيماً جديدة ودلالات جديدة، وينطبق هذا الأمر على التراث بعامة، والتراث الشعبى بخاصة، لأنه دائم التجدد.

ويتم توظيف التراث بكيفيات متعددة، تبدأ بتوظيف المفردة وتمر بتوظيف الحادثة، والشخصية، والمقولة، وتنتهى بتوظيف الهيكل العام كله. بل قد يتوازى أكثر من عنصر من هذه العناصر السابقة فى لحظة إبداعية واحدة أو فى عمل أدبى واحد. أى أن المبدع قد يوظف العناصر التراثية - السيرية بالتقاطع، أو بالتوازى، أو بالتصغير مع العناصر الجديدة التى ثقفا من حياته الجديدة.

فإذا ما خصصنا الحديث عن "سيرة الزير سالم" وجدنا بنيتها، ووضوح أهدافها. ولأن موضوعها جوهرى فى حياتنا العربية، فهى تقوم حول مسألة "الحرب والسلام"، الحرب بكل سياقاتها الاجتماعية والسياسية والنفسية، والسلام العادل الذى يرد الحقوق إلى أصحابها، محقق أقانيم الحق والخير والجمال.

تظهر هذه السيرة عندما يثار موضوع الحرب والسلام سواء فى صورة الدفاع عن الأهل، أو القبيلة، أو المحارم الخاصة، أو الوطن كله فى صورة الثأر ورد الاعتبار.

ليعود الحق، أو تهدأ ثائرة الحاقد الموتور. ولذلك يبدو السلام لحظة فريدة كالحرب تماماً. لأنها مشروطة بتحقيق العدالة والمشروعية.

وبناء على ذلك يستدعى (المبدع) العناصر والسّمات التي تحقق له "الوصول إلى الهدف المنشود يمزجه ببقية العناصر والأدوات الجمالية والمعرفية المستخدمة في التشكيل النص".

ولا يقف الأمر عند مجرد توظيف الشعر في السيرة الشعبية، بل يتجاوز الأمر إلى توظيف هذه السيرة الشعبية في بعض جزئياتها أو في مجملها وهيكلها، لتشكيل النص الشعري الحديث. ويتجاوز الأمر إلى توظيف الطاقة الدرامية لشعر السيرة وما يكتنفه من سياقات سياسية واجتماعية وفنية. كما فعل أمل دنقل في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب السويس".

وكما يتحقق ذلك عند (الشاعر) يتحقق عند الدرامي، إذ يستدعى هذه السيرة، ويختار منها ما يشكل مسرحيته ورؤيته. ويظهر التوظيف جلياً عند إعادة إنتاج السيرة الشعبية في أشكال أدبية وفنية متعددة.

وملحمة الزير سالم "تتضمن على طبقات أسطورية، وتاريخية، شبيهة بالطبقات الجيولوجية، فكلما تعاقبت العصور عدلها المؤلفون أو المترجمون أو المقتبسون بما يوافق حضارتهم، وأضافوا إليها سمات تمشي مع عصرهم.." (١)

ولكنهم يركزون على ملامح البطولة.

ويضيف أمل دنقل رؤيته المعاصرة للنص القديم، حين يرى مواضع بعينها ويغمض عينيه عن مواضع أخرى. فهو يتقمص شخصية (كليب / الراوى) ويتحدث بلسانه إلى أخيه (الزير سالم / والمتلقى المعاصر) عن (ثار) استمر أربعين عاماً، في جولات بين النصر والهزيمة والسلام. ولكنه يتوقف عند عودة (كليب) على لسان (اليمامة) متمنياً أن تعود الشمس مشرقة فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب، كما يتوقف راوى السيرة عند حلول السلام وإخماد نار الحرب.

وأمل دنقل مغرم في شعره بصور السيف والجدار المخترق الذى يشرق منه النور، ومغرم بصيغ الانتظار فى شعره، فى صورة (الطفل / الأمل / المستقبل). حتى

أننا نستطيع أن نرصد رؤيته الشعرية فى توازيات كانت مقدمة مهمة لإعادة إنتاج بعض عناصر من سيرة (الزير سالم)، فنجده يدعو إلى نفي الزيف بالحق. لتحقيق العدل عن طريق الصدق. ونجده يدعو إلى نفي القبح بالجمال عن طريق الحب. ونجده يدعو إلى نفي الشر بالخير عن طريق العقل. ولهذا يكون ديوانه عن حرب البسوس استكمالاً لرؤيته السابقة<sup>(٥)</sup>.

\* \* \* \*

( ٢ )

ينتخب (أمل دنقل) ثلاثة مواقف من سيرة (الزير سالم) ويجعلها تكتات لعمل "أقوال جديدة عن حرب البسوس". ويقسم الديوان وفق هذه المنتخبات التي تمثل المواقف الجوهرية لهذه السيرة وهى:

- مطالبة كليب لأخيه الزير سالم بعدم المصالحة مهما كان السبب.
- الإمامة لا تقبل الصلح حتى ترى أباهاً حياً فوق حصانه.
- الإمامة تتعرف على أخيها (هجرس / الجرو) وتعتبره بعثاً لروح أبيها.

فيحل السلام العادل.

وقد حولها أمل دنقل إلى ثلاثة قصائد متوالية هى المشكلة لديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس"<sup>(٦)</sup> وهى:

- لا تصالح (الديوان من ص ٧ إلى ص ١٧).
- أقوال الإمامة (الديوان ص ٢١ إلى ص ٢٤).
- مراثى الإمامة (الديوان ص ٢٥ إلى ص ٣١).

وهى قصائد تختار عناوين تصلح أن تكون عناوين لمواقف السيرة الثلاثة السابقة. وستغنى (أمل) عن التفاصيل التي لا تحصى والشعر الكثير والمتنوع، ويجعل من منتخبه هيكلًا أو حبكة لديوانه، يصوغ من خلاله موقفه من حرب البسوس من ناحية، ومن الحرب المعاصرة من ناحية ثانية. ونراه يقف مع الحق والواجب أو العدل المقدس الذي يستهين بالحياة من أجل أن يحيا "المثال"، "المقدس". ولهذا



فصياغة القول الجديد، تستدعى إعادة صياغة القضية في مجملها، والتركيز على بعض العناصر القادرة على استنطاق التراث بلغة (الآن) و(هنا). فلا بد أن تختلف الصياغة لتصبح جديدة عن هذا الموضوع القديم. فنحن أمام (معارضة شعرية) بين المبدع المجهول وتأثيره. ويتقمص (أمل دنقل) شخصية "كليب" ويتخذها "قناعاً" يقول على لسانها ثم يتقمص شخصية "اليمامة" ويتخذها قناعاً ثانياً ليكمل حبكة السيرة. فوصايا كليب لا تشغل إلا مقاطع صغيرة من السيرة تتوازي مع قصيدته الأولى في هذا الديوان وهي قصيدة "لا تصالح" التي انتهى من كتابتها في (نوفمبر ١٩٧٦) والتي تستقطب حديث "الحرب" والحث عليها بإلهاب حقد أصحاب الثأر على المعتدين.

أما "أقوال اليمامة" و"مراثى اليمامة" فهما القصيدتان اللتان تستوعبان لحظة الصدام بين قوى الحرب وقوى السلام. ولهذا كان الشاعر موفقاً حين أكمل لا تصالح بهاتين القصيدتين حتى تكتمل حبكة سيرة الزبير سالم من البداية للنهاية. وتمثل قصيدة "لا تصالح" شكل الوصية، لهذا فهي تخاطب الغائب الحاضر (الأخر) و(الابن والابنة)، فهي - رغم توجيهها إلى الزبير سالم - تستوعب امتداد الوصية إلى "اليمامة" التي شاهدت مقتل أبيها، وإلى "هجرس" الذي كان جنيماً في بطن أمه في هذه اللحظة. ولهذا اتسمت لغة "الوصايا العشر" بالجمل القطعية من ناحية، وبالتكرار والإلحاح من الناحية الثانية. وتقف القطعية والتكرار كلاهما، ليصورا لحظة موت كليب على باب قصره. ولهذا يلعب "الدم" دوراً أساسياً في هذه الوصايا، كما سيلعب دوراً أساسياً في القصيدة. فالدم مسفوح على درج القصر، ودم كليب أمانة في عنق أخيه، ودم كليب مطلوب من جساس، وصلة الدم بين أبناء العم هي الرابط والمفصل في هذا السياق بين عناصر النص الشعري والسيرة.

بدأ (أمل) من لحظة القتل (الأزمة)، وقدم قصيدته الأولى بسبعة أسطر من السيرة تبين سياق القتل (الديوان ص ٧، السيرة ص ٥٨) ثم أهمل مجموعة من الأبيات الواقعة في بداية القصيدة الأولى من وصايا لا تصالح العشر (ص ٥٨) ثم أخذ انعشر وصايا الواردة (ص ٥٩) وهي الوصايا التي تبدأ بالنهاى المتكرر عشر مرات (لا

تصالح) واعتبرها دلالة مركزية يبدأ منها ويعود إليها. ثم ترك مجموعة الأبيات التسعة الأولى من الوصية/ القصيدة الثانية (السيرة ص ٦٠) وأخذ مجموعة الأبيات التي تبدأ بقول كليب:

- هديت لك هدية يا مهلهل .: عشر أبيات تفهمها الذكاء  
(السيرة ص ٦٠)

وهي الأبيات التي يرقمها كليب من (أول بيت) حتى (عاشر بيت) وفيها يعيد نهيته عن الصلح، ويضيف إليها الوصية باليتامى، وحفظ العهد، والتحريض ضد الغدر، وعلى أخذ الثأر. ثم يجعل الختام عن عدم الصلح مشتركاً بين نصيه، وهو ما يمثل "الدلالة المركزية" عند أمل دنقل في هذا الديوان.

ويبنى أمل هيكل قصيدته من العشرين بيتاً السابقة، ويتخذ من مقولاتها تكتات للحديث، ورؤوس لموضوعات يفضي عن طريقها إلى ما يريد أن يقول. ولنبدأ المقارنة والتحليل، برؤية التناص الحادث بين النصين.

تبدأ القصيدة، ويبدأ المقطع الأول، كغيره من المقاطع "بالدالة المركزية"، "لا تصالح" التي تمثل (المولد الدلالي) لكل مقاطع القصيدة، حتى أنها تأتي داخل بعض المقاطع بإلحاح شديد، يؤكد على مركزيتها، كما يؤكد على أنها "بؤرة الحدث" في السيرة، فمنها كانت الشروط العشرة والوصايا العشر "لكليب" إلى أخيه "سالم الزير" وكانت بؤرة طلب "اليمامة" صاحبة الثأر، وشاهدة الجريمة المتمثل في "أريد أبي حيا" وهي الدلالة المركزية الثانية التي سيتكى (أمل) عليها في قصيدته التاليتين "أقوال اليمامة"، "مراثي اليمامة".

فمن هاتين المقولتين تتشكل درامية ومأساوية أسيرة، لا تصالح، (وإرادة كليب حيا) وكلاهما عمل مستحيل. فلا بد أن يتعب الفريقان من القتال وينزعان للصلح ولو على سبيل الهدنة وأخذ الأنفاس، ولا يمكن بعث كليب حيا من جديد بعد أن فاضت روحه. وهنا تتمثل المقولتان مستحيلين في السيرة وتمثلان مركزين دلاليين ومولدين وتكتين عند أمل دنقل.



ويمثل أمل بؤرة أخرى إلى جانب البؤرة الدلالية والنصية التي يستدعيها من نصوص السيرة، وبالتالي تساعدنا البؤرة المدوجة على المقارنة بين القديم والجديد، وتفسر لنا الدالة في سياقها القديم والجديد.

ويبدأ أمل مباشرة بالنهاى القاطع، لا تصالح، التى تتكرر عشر مرات فى نص الشروط العشر (السيرة ص ٥٩) والوارد مرة واحدة نص الهدية. (السيرة ص ٦٠). ويربط كليب بين (الشرط) و(الأخوة) و(عدم التصالح) فى عشرة أشطر (ص ٥٩) وقد حول أمل الإلجاح على "الأخوة" إلى مشاهد مؤثرة، على لسان كليب، وهو يذكر أخاه سالمًا بذكريات الصبا والطفولة، وذلك ليخرج فى النهاية إلى تحميله وطأة الحرب والثأر كليهما:

إذ يعدد كليب فى نص (الشروط المغريات) التى لا بد أن يرفضها الزير بقوله:

ولو أعطوك زينات النهود  
ولو أعطوك مالا مع عقود  
ولو أعطوك نوقاً مع عهود

(السيرة ص ٥٩)

أى يجمع مجموع المغريات فى (النساء الجميلات، والمال والجواهر والنوق، والعهود) وهى التى جمعها أمل فى بؤرة واحدة متمثلة فى وسيلة الحصول على كل هذه المغريات، أعنى (الذهب) فى قوله:

- لا تصالح

.. ولو منحوك الذهب

(الديوان ص ٨)

ثم تأتى المقارنة بين ما يشتري (جانب الإغراءات) وما لا يشتري (جانب الأخوة والدم) الذى مثله أمل فى المقارنة بين (الجوهريتين) و(العينين). وكما أنهما لا يتساويان، فهناك مجموعة من الأشياء التى لا تتساوى (كالدم # الماء) (قلب الغريب # قلب الأخ)، (عين الغريب # عين الأخ)، (يد قاتلة سيفها كان ضدك # يد سيفها لك) .. إلخ وهى تقف جميعاً لصالح (الأخوة ورابطة الدم) الرابطة التى خشى كليب أن

يميل أخوه عنها خاضعا لأبناء العمومة. لهذا يكرر أمل على لسانه في بداية الفقرة الثانية من قصيدته بقوله:

- لا تصالح على الدم .. حتى بدم!

(الديوان ص ٩)

وهي خاتمة الإغراءات والتحذيرات في هذا السياق. ويصل الافتراض إلى حد تحذيره من الخوف، من الموت قبل إكمال الثأر فيطمئنه كليب:

- إنك إن مت:

للبيت رب

وللطفل أب.

(الديوان ص ٨).

وهي المقولة التي وردت على لسان كليب في السيرة في قوله "وما بكائي على مال ولا نوال، وإنما بكائي على اليتامى، ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام .." (السيرة ص ٥٧). وواضح أنه يجمع في هذا السياق بين مقولة أبى طالب (للبيت رب يحميه)، ومقولة كليب "لهم رب لا يغفل ولا ينام". ويوضح جمع المقولتين قدرة السياق على اجتذاب ما يريد من تراثه دون التقيد برافد واحد.

ويعيد أمل في الفقرة الثانية إلى المركز الدلالي "لا تصالح" مرتباً بمستحيلات تحسم جانب الخيار لدى "الزير". فقد اعتبر (القاتل غريباً) لا تتساوى رأسه أو قلبه، أو عينه أو يده عند "القصاص" مع الأخ أو الصديق وهنا تأتي مجمل الوصايا والشروط التي قالها (كليب) في السيرة، على لسان كليب في قصيدة أمل في قوله:

- واغرس السيف في جبهة الصحراء ..

إلى أن يجيب العدم. (الديوان ص ٩)

وهي مطالب كليب التي حددها في السيرة بقوله:

وأحفظ ذمامي مع عهود

فإن صالحت لست أخى أكيد

وأسفك دمهم فى وسط بيد

وأحصد جمعهم مثل الحصيد (السيرة ص ٥٩)

ثم أجمله فى البيت الثامن من الوصية بقوله:

- وثامن بيت يالك لا تخلى :. لا شيخ كبير ولا فتاة

(السيرة ص ٦٠)

وهى الدلالة التى رفعها أمل إلى مرتبة مجازية فى قوله (جبهة الصحراء  
ويجبىب العدم)، يدل التعبيرات المباشرة فى قول السيرة وبهذا يختزل الموقف كله  
فى صورة شعرية مفردة.

وتمثل الفقرة الثالثة واصله لبقية الفقرات التالية، لأنها تتناول الموقف من  
"اليمامة" من زاوية الأب والعم، فقد تكون نقطة ضعف "الزير" فى القتال الذى  
سيدور، ولهذا تتحرر إرادة الزير، إذ تتحول "اليمامة" من عائق عن الحرب إلى دافع  
له.

وينطلق أمل فى هذه الفقرة من مقولة كليب لجساس "قلبي قد احتراق"  
(السيرة: ص ٥٧) إذ يأخذ هذه المقولة ويوازى بين قلب الأب وعش اليمامة الذى  
تجد فيه الحنان والرعاية، مما يجعل تحول القلب إلى محترق فجأة متوازياً مع  
الصورة الشعرية التى ختم بها أمل المقطع الثالث بقوله:

- لا تصالح

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشق محترقا .. فجأة،

وهى تجلس فوق الرعاد؟!!

(الديوان ص ١١).

ولهذا، فالمشاهد التى تسبق هذه المقولة الأخيرة مقدمات منطقية لها،  
تستدعيها - من قبل - لتصل إلى تحريض جديد للدخول إلى (حرب/ الثأر). وهنا  
يصوغ أمل مشهداً جديداً كاملاً فوق عبارة كليب، كما رأينا فى المشهد السابق إذ  
أقامه على جملة واحدة أيضاً.

أما الفقرة الرابعة، فتعود إلى دلالة مركزية هي "الدم" الذى يتوازى مع "السيف" ضد إغراء الإمارة، والبهجة المستعارة، و"تاج الإمارة" ويعود فيكرر مسألة الأخوة، وتذكيره بالحيلة والغدر من الخلف.

ويضع الفقرة الخامسة ضد هذا التصافح من أجل السلام مع أيد ملطخة بالدماء، ثم يطالب فى نهايتها، أن يروى بالدم، القلب والتراب المقدس والأسلاف حتى ترد العظام، فى قوله لأخيه:

- وأرو قلبك بالدم  
وأرو التراب المقدس  
وأرو أسلافك الراقدين  
إلى أن ترد عليك العظام.

(الديوان ص ١٣).

وهو ما عبر عنه أمل بـ "حتى يرد عليك العدم" من قبل، والتي تتمحور فى أقوال كل الشخصيات (صاحبة الثأر) فى شرطها عن "كليب الحى فوق الحصان" كما ورد فى السيرة نفسها صفحات (٧٢، ٧٩، ١١٣، ١١٥، ١٣٢) بل - سوف تتحول هذه المقولة فى القصيدتين التاليتين إلى دلالة مركزية، جديدة تساعد دلالة لا تصالح المركزية فى القصيدة الأولى، فقد عبر عنها الزير سالم فى قوله:

- ذهب الصلح أو تردوا كليباً :: أو نبىد الحيين نكراً وذهلاً  
ذهب الصلح أو تردوا كليباً :: أو تعم السيوف شيبان قتلاً  
ذهب الصلح أو تردوا كليباً :: أو أزهب الرجال قصراً وذلاً  
(السيرة ص ٧٢)  
- فأنال أصالح فى كليب :: إلا أن نراه على الحصاننا  
(السيرة ص ١١٦)

كما عبرت عنها اليمامة فى قولها:

- أنا لا أصالح حتى (يعيش أبويها) :: ونراه راكب يربد لقاكم  
(السيرة ص ١١٣)

وهو ما صوره (أمل) فى قوله (ترد عليك العظام، أى يحيى الميت بالدم المراق ليراق ليركب حصانه ويقا تل .فلا ينتهى الدم إلا بدم .  
ويورد أمل دنقل فى الفقرات التالية وجوه المصالحة المرفوضة عند التفاوض: فمنها الاعتذار عن نفاذ الطاقة، ومناشدة القبيلة له، قبول جزء من الحق، ليترك ثأره لجيل قادم.

ولهذا يعيد فى الفقرة السابعة نهيته عن الصلح حتى (إن حذرتة النجوم والطوايح) على ما لها من سطوة فى نفوس العرب. ويبرهن على خسة العدو، فيروى لأخيه قصة الغدر - به - مع ابن عمه (جساس) وهى القصة التى نجدها فى السيرة صفحات (٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١). مختلطة بين الشعر والنثر.

أما فى الفقرة الثامنة فيعيد الأمر نفسه مرتباً بعودة الانتظام للكون وعودة القتل لطفلته الناظرة. ويستعرض أمل على لسان كليب ما قاله فى السيرة (لجساس):  
"وأبكى أيضاً على غدرك فإنك قتلتنى بالغدر والعدوان ولست من أقرانى فى الميدان ولا فى ملتقى الفرسان" (السيرة ص ٤٧). ثم صاغه أمل على لسان (كليب) فى قوله:

- والذى اغتالنى ليس ربا ..

ليقتلنى بمشيتته

ليس أنبل منى ليقتلنى بسكينته

ليس أمهر منى ليقتلنى بإستدارته الماكرة.

(الديوان ص ١٦).

وحيثما يأتى الشاعر إلى الختام، يبدأ من المركز الدلالى نفسه (لا تصالح) ضد عوانق الثأر من داخل القبيلة وهى متمثلة فى (الشيوخ) و(الرجال التى ملأتها الشروخ) و(تدلت عمانهم فوق أعينهم) ونست سيوفهم العربية (سنوات الشموخ)، ويؤكد ختامه بقوله لأخيه:

- فليس سوى أن تريد

أنت فارس الزمان الوحيد

وسواك المسوخ!

(الديوان ص ١٧)

وليس غريباً أن تنتهى القصيدة والفقرة العاشرة فى آن، بتكرار الدلالة

المركزية مرتين:

- لا تصالح

لا تصالح.

(الديوان ص ١٧)

ولا يقف الأمر بأمل دنقل عند حد اتخاذ التكنات الدلالية والموضوعية

كمراكز يولد منها فقراته الشعرية العشرة، وإنما يتجاوز ذلك حين يضفر الواقع العربى

القديم بالواقع العربى المعاصر، حين يتكرر موقف الترجيح بين الحرب والسلام،

وإعطاء المبررات لكل منهما، مما يجعل لهذه الصيغة الشعرية مستويين:

أولهما: مباشر بالتناسل مع السيرة، وثانيها بالتساوق مع الأحداث السياسية

المعاصرة. الأمر الذى يعطى للقصيدة بعديها الشعرى المجازى، والشعرى الرمضى. إذ

تتحول الشخصيات والحوادث إلى رموز شعرية يسقط عليها موقفه الآتى ورؤيته

لمستقبل الصراع العربى مع العدو.

كما تقف صياغات الشاعر حادة جارحة، وهى تخاطب المتلقى، وتضعه فى

ميزان الترجيح بين النقيضين باستمرار، بين أمر ظاهره الرحمة وباطنه العذاب (ترك

الثأر) وبين أمر ظاهره العذاب وباطنه العدل (الثأر والسلام).

ويستطرد أمل كثيراً فى هذه القصيدة فى دلالة الدم، والأخوة، وعدم

التصالح، وهو ما شكل تجليات للدلالة المركزية "لا تصالح" فى النصين: (السيرة)

و(الديوان).

\* \* \* \*



وتأتى القصيدة الثالثة والأخيرة فى الديوان لتكتمل هذا الجو الثأرى فى "مراثى الإمامة" فتأتى صورة (الدم / النار / الشمس / الجرح) كالقصيدة الثانية ولكن نهايتها ليست كالنهايتين السابقتين فهى تنتهى بعودة دورة الحياة من جديد يبعث كليب فى صورة ابنه أخى الإمامة (هجرس / الجرو). لذلك تنقسم هذه القصيدة قسمين: الأول: يسير مع السياقات والصور الشعرية السابقة، والثانى يستمد (أمل دنقل) من مشهد (تعرف الإمامة على أخيها فى السيرة) لتنتهى القصيدة متوازية مع السيرة، كاشفة عن إشراقه العنقاء التى تحيا بعد إحتراقها فوق مدائن جديدة.

يبدأ الجزء الأول من تكنة "العطش" التى جاءت فى السيرة على لسان كليب وهو يموت بقوله: "اسقنى قبل رواحك شربة ماء لأن قلبى قد إحترق من الظمأ". (السيرة ص ٥٧) وهى المقولة التى تحولت عند أمل على لسان الإمامة:

- أبى ظامئى يا رجال

أريقوا له الدم كى يرتوى

وصبوا له جرعة فى الفؤاد الذى يكترى.

على دمه المتسرب بين عروق النباتات

بين الرمال

يعود له قطرة

فيعود له الزمن المنطوى.

(الديوان ص ٢٧).

وتنتقل الدلالة إلى مجال آخر هو الخصومة التى تقيمها الإمامة مع الله؛ لأنه القادر على خلع التاج، وسلب الحياة، وبالتالي إرجاعهما إلى أبيها. ولهذا يفرض السياق على الشاعر أن تأتى سيرة الابن / الوريث على لسان الإمامة ليعود ما سلب فى صورة جديدة، هى صورة تجدد العنقاء فى الأساطير القديمة، فيتحول كليب إلى العنقاء المحترقة، ويتحول (هجرس) إلى العنقاء حيث تبعث حية، بل يتحول كليب إلى (أوزير) الممزق، والمبعوث فى شكل جديد (هنا الابن)، تقول الإمامة:

- أين وريث أبى؟



ذهب الملك،

لكن لاسم أبي حق أن يتناقله ابنه عنه

فكيف يموت أبي مرتين؟

ثم تقول فى سياق تال:

- أم أن وجه العدالة:

أن يرجع الشلو للأصيل،

أن يرجع البعد للقليل،

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله .. متحداً فى بهاه؟

(الديوان ص ٢٩).

وهنا يفرض السياق الحديث عن الأخ وعن علامات أخوته ليكون ختاماً

لرحلة الحرب والثأر والسلام، فى الديوان والسيرة معاً. وهنا يضمن أمل دنقل مشهد

علامات بنوة هجرس لكليب الموجود فى السيرة (ص ١٣٦)، ويصوغه كالاتى:

- يجئ أخى،

(كان يعرفه القلب!)

أقذف تفاحة

يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب

(هى الخطأ البشرى الذى حرم النفس فردوسها الأول المستطاب)

أثنى فأقذف تفاحة

تستقر على رأس حربته!

(أيها الوطن المستدير الذى تتقب الحرب عذرتة بالحراب)

وتفاحة تتلقفها يده

(هى جوهرة الملك،

جوهرة العدل،

/ جوهرة الحب

## فالحب آب)

(الديوان ص ٣٠ - ٣١)

وهو ترجمة شعرية صاغها أمل لمشهد نثري وشعري جاء على لسان الراوى فى السرد بقوله: "ثم إن اليمامة أخذت تفاحة ولوحتها بيدها وضربته بها فأخذها برجله مع الركاب فطحنها طحنا، ثم إنها ضربته بالثانية فأخذه على سنان الرمح، ثم أخذت الثالثة وقالت: اللهم يا خالق الخلق أمح الباطل واكشف الحق فأخذها بيده، ووضعها فى جيبه فما شاهدت الحال أيقنت أنه أخوها." (السيرة ص ١٣٦).

وهو الموقف الذى صاغته اليمامة شعراً بقولها:

- ثلاثة إشارات لى فى كليب :: إشارات بعقلى راسيخنا  
ركب يوماً بقرب النوم مرة :: وقال أيا يمامة أنظرينا  
من التفاح أعطانى ثلاثة :: وقال بذى الثلاثة تضربينا  
فإنك سوف تحتاجى إليهم :: إذا ظهر لنا حقانونا  
ضربته بواحدة يا عم راحتى :: بضرب رقابه راحت طحيننا  
وثانى واحدة فى رمحه :: وثالثهم خطفها باليميننا  
(السيرة ص ١٣٥).

وهو المشهد نفسه مكرراً شعراً ونثراً كما أشرنا من قبل إلى منهج السيرة فى توظيف الشعر مع النثر فى السيرة الشعبية.

وواضح أن الشاعر هنا يزاوج باستمرار بين مشهد من السيرة وتدخل منه، فى التفاحة الأولى يستطرد إلى تفاحة آدم، وفى التفاحة الثانية يستدعى الوطن، ومع الثالثة يستدعى (الجوهرة) (جوهرة الملك والعدل والحب) التى يفضلها الشاعر عن الجوهرتين اللتين بدء بهما حديثه فى بداية الديوان.

وواضح أيضاً أن الاستطراد والاستدعاء لرموز أسطورية وتاريخية خارج إطار سيرة الزير سالم قد أكسب النص بؤرة إضافية ومستوى أعمق فى الصياغة الجمالية.

وهكذا تكتمل حبكة السيرة ويكتمل التشكيل الجمالى لديوان أمل ذنقل، حيث تحولت بعض عناصر من السيرة إلى عناصر فى بنية الديوان، بصرف النظر عن

كونها متحولة من النثر أو الشعر، فقد أقام الشاعر بنية ديوانه دون أن يخضع لتفاصيل السيرة، إذ كان يعدل مما لا يتفق مع رؤيته وموقفه، كما أنه استخدم الإلحاح والتكرار والاستطراد والاستدعاء التي تختفى بها كل سيرنا الشعبية، فوظفها بصور فنية عند الصياغة.

فهناك إلحاح وتكرار لبعض التعبيرات ملفتة للنظر، أشرنا إليها في سياق التحليل، كما أن الاستطراد والاستدعاء كانا وسيلتين للتمرد على النص الغائب في محاولة لإحلال صياغة جديدة محل صياغة قديمة. فذات المبدع ليست محايدة إنما هي ذات فاعلة، تتدخل فتحيل النص إلى عدة نصوص متداخلة متوازية هي النص الحاضر المتناس مع كثير من النصوص الدائبة فيه، والمتفاعلة معه في الوقت نفسه ويحتفظ بخصوصيته رغم هذه الإمدادات إذ إن "كل نص يتناس، أى يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمى إلى مجال تناسي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص" (٣).

على الرغم من أن الكشف عن النص الغائب قد يوجه عملية التلقى والتوظيف وفق إحياء عام يعلمه المتلقى والمبدع من قبل عن النص (الأب) المتناساة والدائبة مع النص الحاضر (الابن).

وقد نجح أمل دنقل في عمل هذا التناس، إذ أغنى نضه بعناصر ورموز وإشارات أسطورية ولغوية واجتماعية وتاريخية كشفت عن متابعة للجوهر الشعبى المكنون في نص السيرة الشعبية. (٤) كما تكشف عن قدرة على تحويل "النص" وإرغامه على الاستجابة لمقتضيات السياق، والأسلوب، حتى يصل التحويل إلى ذوبان النص الغائب في تشكيل الشاعر المعاصر.

إذ نجد التناس قائما على تذويب الحدود بين العبارات المتناساة في الجملة الواحدة، ثم في الفقرة الواحدة، وأحيانا في العبارة الواحدة. فيمزج الحكمة، بالمأثور من القول، بآيات القرآن الكريم وبعض مقولات الكتاب المقدس، بالشعر العربى القديم، ببعض ملامح أسطورية وشعبية، أعطت خصوصية للنص (الداخل) في سياق شكله أمل دنقل، كما سنرى في الأمثلة.

إذ يأخذ "التناس" وضعًا خاصًا في أسلوب أمل دنقل، فهناك تداخل النصوص، حين يستخدم في العبارة الواحدة أكثر من إطار مرجعي، كالتداخل الذي رأيناه في جمل ومقاطع كثيرة ممتزجة، متراكبة كما في:

- إنك إن مت:

للبيت رب،

وللطفل أب.

(ص ٨).

حيث تتداخل مقولة السيرة (للطفل أب) مع مقولة أبي طالب لإبرهة (للبيت رب يحميه)، كذلك نجد التداخل بين قول السيرة وإحدى دوال القرآن الكريم في قوله:

- لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدام

".. ما بنا طاقة لا مشتاق الحسام ..".

(ص ١٢).

حيث نجد نهى كليب، يردفه قول بني إسرائيل "أذهب أنت وربك فقاتلا إنا ها هنا قاعدون"، أو في قوله تعالى "ما لنا طاقة بجالت وحنوده":

- لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك طعام. (ص ١٣)

تداخلًا بين نهى كليب، ونهى المسيح لبعض حواريه عن عدم تناول الطعام مع العدو.

كذلك نجد في قوله:

- لا تصالح ولو حذرتك النجوم

ورمى لك كهانها بالنبا

(ص ١٤).

تداخلا بين نهى كليب، وبين موقف المعتصم من المنجمين، حين رفض  
الانصياع لتخويفهم - له - من طواع الشؤم، كما تبدى ذلك فى قول أبى تمام:  
- السيف أصدق أنباء من الكتب .: فى حده الحد بين الجد واللعب  
كذلك نرى فى قوله:

- تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة

(ص ٢٣)

تداخلا مع دلالة قوله تعالى "وقودها الناس والحجارة" بالإضافة إلى  
الإشارة للمعمدانية (الماء - النار). وهو الأمر الذى يتكرر مع قوله:  
- خصومة قلبى مع الله.

هذا الكمال الذى خلق الله هيئته

فكسا العظم باللحم، ..

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله .. متحدًا فى بهاء؟ (ص ٢٩).

إذ نجد تداخلا بين (هذا الكمال الذى خلق الله هيئته) وبين قوله تعالى  
"لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم" ثم نلمح تداخلا بين (فكسا العظم باللحم)  
وبين قوله تعالى "فكسونا العظام لحمًا، ثم أنشأناه خلقًا آخر، فتبارك الله أحسن  
الخالقين" ثم تداخلا آخر بين قوله (أن ينهض الجسد المتمزق) وبين ما حدث فى  
أسطورة إيزيس وأوزوريس.

ويوضح هذا التداخل بين النصوص أن أمل دنقل - وهو يمزج ما ثقفه من  
تراث دينى وشعبى وأسطورى وتاريخى - إنما يبنى نصه بنية غنية عميقة الدلالات  
ملينة بشفرات وإشارات، تعطى للمتلقى وفق ثقافته ورؤاه. إذ لها أبعاد نفسية عميقة  
فى ثقافتنا الآن. وهنا تقوم علاقات الحضور التى رأيناها عند "الموازناات" التى  
عقدناها بين نصوص السيرة ونص أمل دنقل، وعند بيان تداخل النصوص من داخل

السيرة ومن خارجها، تقوم هذه العلاقات على جعل النص الغائب، أو النصوص الغائبة حاضرة في ذهن المتلقى، فهو شاعر يعتمد على المخزون الثقافي والروحي المرتبط بهذه النصوص في ذهن ومخيلة المتلقى، وهنا تتحول علاقات "الحضور والغياب" إلى علاقات "حضور حية"، رغم اختلافها على مستوى الكتابة، وتجليها في مستوى القراءة، وكما يقول: "تودوروف" فهذه العناصر الغائبة من النص وهى على قدر كبير من الحضور فى الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا - عمليا - بإزاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد/ فى كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية"<sup>(٩)</sup>

ويفسر لنا ذلك عدم تعرض "أمل" لجزء كبير جداً من مجمل السيرة الشعبية للزير سالم، وخاصة جزء حكمون اليهودى، وبرجينس الصليبي، وهو الجزء الذى يبرر اسلتهامه لهذه السيرة، وتوظيفه لعناصر خاصة منها إذ إنه يسقط على العناصر الحاضرة ببؤرة مزدوجة: إحداهما: علاقة العرب باليهود قديماً والثانية علاقة العرب باليهود فى فترة كتابة ديوانه وما بعدها. فهو يكتفى بوصفهم بأبناء العمومة، دون تحديد، أهم أبناء العمومة الساميون؟ أم أبناء العمومة من بنى مرة؟! وهذا يرجح أن غياب "التحديد" هو الذى وسع الدلالة وعممها، وأعطى للنص بعداً تأويلياً، عمق دلالاته ومجازة.

وربما كان تلميحه - أيضاً - نوعاً من التصريح حين وصف ابن عمه بـ  
"الزنيمة" "المتشفي" فى قوله:

- فرأيت ابن عمى الزنيمة.

واقفاً يتشفى بوجه لنيمة.

(ص ١٥).

ولهذا أيضاً، بنى أمل دنقل هذا الديوان على "المفارقة" فى تجليات متعددة، تبدأ برسم المفارقة بين (حياة الظالم) و(موت المظلوم غدرًا) فى القصيدة الأولى، ثم على المفارقة بين (الرغبة فى التصالح) و(تعليق الصلح والسلام على المستحيل المتمثل فى عودة كليب حيا على حصانه) فى القصيدة الثانية، ثم على

المفارقة بين (كليب فى الغيب) و(الغيب يرسل البديل "هجرس") وهو ما أخذ شكلا استعارياً فى صورة "العنقاء" التشبيهية:

- كليب يعود

كعنقاء ..

(ص ٣١)

حيث تشكل صورة العنقاء هذه المفارقة وتجليها فى الوقت نفسه، وهى ما لخصه أمل - فى النهاية - فى صراع الزمن بين "أجنحة الغد، ذكريات الخراب" وهى المقولة المفتاح، التى تعود بنا إلى بداية الديوان لتحل بقية رموزه التى تستخدم دلالات "العودة" و"الرجعة" و"المجئى" و"النهوض" و"البقاء" و"الطلوع" و"الترسب" وهى دلالات تسمح بمرور شىء من الماضى إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى المستقبل.

كذلك عبر أمل عن هذه الأفعال بطريقة أخرى على لسان كليب وعلى لسان اليمامة، فى استخدام فعل "الصيرورة، واستخدام حرفى السين وسوف الدالين على المستقبل.

كذلك تأتى المفارقة فى استخدام الأفعال: فتأتى فى القصيدة الأولى "مضارعة" سواء فى الأمر والنهى اللذين يأخذان دلالة الحاضر المستقبلى، أم فى استخدام الفعل المضارع الذى يبدأ بحرف من حروف (نأيت) وهى الحروف الدالة على المضارع فى لغتنا العربية. وربما جاء بالفعل الماضى ليصف صورة آنية عن حال الثأر أو حال اليمامة، ولا يأتى الفعل المضارع فى هذا السياق إلا عند وصف أو تصوير حالة كانت تحدث لكليب قبل المقتل، لذلك نستطيع أن نقول إن أفعال هذه القصيدة كلها فى زمن "المضارعة" باستثناء ما جاء فى وصف مقتله، وحتى هذا الوصف وما صحبه من تحذيرات تعطى دالة المضارع لما حولها مثل قوله:

- جنناك كى تحقن الدم

- جنناك - كن يا أمير الحكيم ..

- قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

(ص ٩)

حيث يأتي الفعل الماضي جنناك محاطاً بدلالة (الآن) أما عندما يأتي بعده فعل مضارع أو يسبقه أمر، أو فعل كينونة أو صيرورة أو ظرف زمان دال على الحاضر. ويتكرر الأمر نفسه عندما يترد كليب إلى الوراء بذاكرته، حيث تمثل الأفعال الماضية استطراداً زمنياً في الجملة، كما نجد الأمر واضحاً في المشهد السابع كله صفحتي ١٤، ١٥ من الديوان. وهنا يمكن تجريد هذه العلاقة في الشكل الآتي:

ماضى + مضارع

ماضى + أمر أو نهى

ماضى + مضارع مسبوق بحرف تسويف

ويعنى هذا أن السياق جعل كل الأفعال - بما فيها الماضية - في الزمن الآتي، الذي يمثل مشهد (الوصية) قبل الموت، أو يمثل إعادة الماضى / الميت إلى الحاضر / المجهض إلى مستقبل / يستحق التحقق.

ونلاحظ هنا، أنه كما وحدث صورة العنقاء طرفى المفارقة في هذا الديوان، فإن الزمن المضارع / زمن الخطاب قد وحد طرفى المفارقة الزمنية (الأمس = الغد). لقد بعث الماضى، والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة.

ويتكرر الأمر نفسه فى "أقوال اليمامة" القصيدة الثانية، حيث نجد كل الأفعال تقريباً غير ماضية، باستثناء التشكيل النحوى السابق الذكر والذي تكرر فى أمثلة نادرة مثل:

- هل تترنم قيثارة الصمت ..

- إلا إذا عادت القوس تدرع أوتارها العصبية!؟

حيث نجد: مضارع + ماضى + مضارع فيستحيل الماضى مضارعاً.

ويتكرر الأمر فى القصيدة الثالثة / الأخيرة، حيث لا يأتى المضارع إلا فى سياق "الاستطراد" و"الاسترجاع" ممزوجاً بما يحوله آنيا - أيضاً - كما فى قول أمل على سبيل المثال:

- أبى أخذ الملك سيفاً لسيف، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالاً، وقد كللته يدا

الله بالتاج!؟ (ص ١٢٧).



حيث نجد ماضى + مضارع (مبنى للمجهول) + ماضى مسبوق بقد  
وهكذا، نستطيع أن نقول إن أفعال الديوان كله تنصهر في الزمن المضارع/  
المتوازي مع العنقاء. المتوازي مع ظهور هجرس من رحم الغيب، وهو ما يوحد  
المفارقة في صيغة نحوية ودلالية تتوازي مع توحيدها المجازي / التأويلي، ويعنى  
هذا أن حل معضلة الحرب والسلام قد حل مجازياً. وتوحد العرب مجازياً، وعاد  
كليب مجازياً وخدمت الحرب مجازياً.

يتخلص هنا أمل دنقل من الحديث بصوته الغنائي، إذ تحدث بصوت  
الآخرين، واختفى هو في رداء كليب واليمامة (الضحيتين) فأسقط عليهما - كما  
ذكرنا - واتخذهما قناعاً. ذلك أنه لكي يجنب الكاتب نفسه الوقوع فريسة للمفارقات  
فهو يختار شخصية تنوب عنه في ذلك، وتثير التأمل في ذهن القارئ، تلك الشخصية  
التي يعرفها بضحية المفارقة. والتي تشبه إلى حد كبير مع مفهوم الشخصية الإغريقية  
في الأدب الفارماكوس (كبش الفداء) وهي شخصية في حد ذاتها تجمع بين  
التناقضات<sup>(١٠)</sup> ذلك أن هذه الشخصية (الضحية) (كبش الفداء) بريئة، تعاقب بذنوب  
الآخرين، فهي تفدى الآخرين، كما حدث مع كليب البرئ الذي مات بذنب  
الآخرين فهو قاتل (التبع حسان اليماني) لأن التبع ظالم أراد أن يأخذ جليلة  
(حبيبته) ثم إن جساس أخاها هو القاتل الحقيقي، ومع ذلك يقتل جساس كليباً (وهو  
برئ)، كذلك تيممت اليمامة وحرمت من أبيها بلا ذنب، بل حرم هجرس من أبيه بلا  
ذنب أيضاً.

\* \* \* \*

( ٤ )

فرضت الكلمة "المفتاح" لا تصالح ( / ٥ // ٥ / ٥ ) إيقاعاً خاصاً في ديوان  
دنقل، كما فرضت كل الأحداث الدرامية المأساوية التي تلتها داخل السيرة،  
وفرضت هذه الكلمة المفتاح إيقاع (فاعلن) و(فعلن) لتكتمل ما بعد (فاعلن) أو (فعلن)  
كتصريفين لبحر الخيب خاصة وأمل يستخدم (التدوير) مع بداية السطر الشعري

التالى، كما استخدم التسكين على أواخر بعض الأسطر. وبعض الكلمات فى نهاية الأسطر ليستقيم معه الوزن التفعيلى، بل لجأ أحيانا للتسكين داخل السطر الشعرى ليعتدل معه الميزان.

فقد فرض عليه فعل الأمر المصوغ فى أسلوب النهى أن يستخدم فى السطر الأول (فاعلن فا) الأمر الذى يجعل بداية السطر الثانى تكملة للتفعيلة، وهى حرف مسبوق بكلمة (ولو) (٥ //) ثم ينتقل فى السطر نفسه من (فاعلن / ٥ // ٥) إلى (فعلن // ٥) وهى (فاعلن محذوفة الثانى الساكن) فى قوله (منحوك الذهب) ليصبح الشكل التفعيلى كالتالى:

- ٥ / ٥ // ٥ / -

٥ // ٥ / ٥ // ٥ //

مع تسكين (الذهب) حتى يكتمل الوزن والسطر والتفعيلة فى الوقت نفسه. وقد لجأ لبعض أسطر نثرية خرجت عن وزن الخبب فى كل تصرفاته.

وختم القصيدة، مؤكداً بوضع سبب خفيف زائد على التفعيلة لتصير (فاعلن فا) (فاعلن فا) لأنه لا يملك، إلا هذا الخروج فى هذه النهاية، فقد أجبرته الكلمة المفتاح على هذا التجاوز العروضى الواضح.

وكان يمكن لهذه الكلمة المفتاح أن تشده إلى تفعيلة أخرى وإلى بحر آخر فتخرج إلى (فاعلاتن) لتكون حلقة فى بحر الرمل على الأقل.

إلا أن الحس الدرامى، المتمثل فى سرعة نبض كليب وهو يسابق الزمن - لحظة احتضاره - جعلته ينحرف إلى الخبب، ليلتقط نبض كليب، وسرعة تدوينه لوصاياه، وحدة انفعاله لحظة الوصية.

ويحس المتلقى أن المراوحة بين (٥ // ٥ /) و (٥ // //) مرتبطة بحركة لا إرادية لدى كليب، تمثل تخبطه بين السرعة والتلكؤ نتيجة للنزيف الذى يصاحبه عند الكتابة أو تمثل تساوقه مع حركتى الشهيق التى تصعب عليه فتمثلها (٥ // ٥ /) والزفير الذى يخرج فيه الهواء وسيئاً مندفعاً فتمثلها (٥ // //).

وقد ساعد هذا الوزن (أملا) في أسلوب السرد والحكاية. فهو بحر يقترب من لغة الحوار العادي، بل فيه من رتابة الرجز والكامل بعض الشيء.

وبهذا يوظف الشاعر إيقاع الكلمة المفتاح، فيكسب قصيدته بعداً درامياً إضافياً، إلى الشخصيات وقيام الديوان كله على صيغة المفارقة، فقد قربه من الحكى اليومي في الوقت الذي ترتفع فيه القيمة الشعرية للنص، بالحوار الدرامي، والصراع المتأجج في لحظة شعرية درامية مكثفة شملت الديوان كله، على الرغم من سيطرة صوتي "كليب واليمامة".

\* \* \* \*



## الهوامش

- ١- نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهممة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٣٤.
- ٢- السابق نفسه، ص ٢٥٤.
- ٣- عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ١٣.
- ٤- لويس عوض، أسطورة أوربست والملاحم العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص ١٣٥.
- ٥- انظر مقال، مدحت الجيار، أقاليم الشعر عند أمل دنقل، مجلة إبداع، أكتوبر، ١٩٨٣، من ص ٨٩ إلى ٩٣.
- ٦- أمل دنقل، أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربي، القاهرة.
- ٧- صبرى حافظ، التناص وأشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص ١٤.
- ٨- اعتمد البحث على نص "قصة الزير سالم الكبير" المطبوع بمطبعة الجمهورية العربية، الصناديق، القاهرة. وأيضاً يراعى مراجعة نصوص السيرة صفحات (٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٦، ٦٧، ١٠٨، ١١٣، ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٠) فهي نماذج مؤكدة.
- ٩- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة، شكرى المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ص ٣١/٣٠.
- ١٠- سامية محرز، المفارقة عند جيمز جويس وأميل حبيبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ربيع ١٩٤٨، ص ٣٦.

\* \* \* \*

## أولاً : المصادر

- ١- إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.
- ٢- أمل دنقل: أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربي، القاهرة.
- ٣- توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦ م.  
: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٣ م.  
: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٧ م.
- ٤- سالم حميش: مجنون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى، أغسطس، ١٩٩٠ م.
- ٥- سعيد سالم: عاليها واطيها، دار ومطابع المستقبل، الفجالة، والأسكندرية، ط ٢، ١٩٩٢ م.
- ٦- سليمان فياض: أصوات، رواية، دار مأمون، للطباعة، ١٩٧٧.
- ٧- شمس الدين موسى: أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ م.
- ٨- عبد الحكيم قاسم: "طرف من خبر الآخر"، مختارات فصول (٢٦)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- ٩- فوزى العنتيل: عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥.
- : رحلة في أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩.
- جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦. قصيدة "عودة زهران".
- ١٠- يوسف إدريس: - العيب، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ط ١، العدد ١٠٢، القاهرة، ١٩٦٢.
- الحرام، منشورات، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨.
- الفرافير مقدمة المسرحية، مكتبة غريب ط ٥، ١٩٧٦.

## ثانيًا: المراجع العربية

- ١- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، ط ١، ١٩٦١.
- ٢- أحمد سليمان الأحمد: المجتمع في المسرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط ١، ١٩٨٢.
- ٣- ادونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، بيروت، ١٩٧٤.
- ٤- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٣.
- ٥- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الخانجي، القاهرة.
- ٦- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٢.
- ٧- جوزيف ميشال شريم: منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨٣.
- ٨- حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.
- ٩- رفاعة الطهطاوي: تخلص الإبريز في تخلص باريز، ص ١٠٨، طبع على ذمة مصطفى الكتبي، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.
- ١٠- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١.
- مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١.
- ١١- سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.
- ١٢- سليم حسن: مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ج ٣، ١٩٤٧.
- ١٣- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٤.
- ١٤- طارق البشري: الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٤.

- ١٥- الطاهر لبيب: سوسولوجية الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية - الدراسة الخاصة "١٢" القاهرة. ١٩٧٨.
- ١٦- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- ١٧- عبد الغفار مكاوى: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت، "١٣" الرسالة (٨٨)، ١٩٩٣/٩٢.
- ١٨- عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٦.
- : مدخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.
- ١٩- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، الألف كتاب، دار الفكر العربى، ١٩٦٣.
- ٢٠- على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، طرابلس، ١٩٧٨.
- ٢١- على الراعى: يوسف إدريس فى المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحو مسرح عربى" - دار الوطن العربى، ١٩٧٤.
- ٢٢- غالى شكرى: أزمة الجنس فى القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨.
- ٢٣- فؤاد حسنين: قصصنا الشعبى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.
- ٢٤- لويس عوض: أسطورة أوريسست والملاحم العربية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨.
- ٢٥- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى ابن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط ٢، ١٩٨٢.
- ٢٦- محمد زغلول سلام: الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، دار المعارف، ط ١.
- ٢٧- محمد فكرى: قصة الدراما الهندسية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.



- ٢٨- محمد كامل حسين: في الأدب المصري الإسلامى، مطبعة الاعتماد، بدون.
- ٢٩- محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.
- ٣٠- محمود أحمد الحفنى: الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٨.
- ٣١- محمود دياب: نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
- ٣٢- نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة.
- ٣٣- نبيل سالم: وعى الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٥.
- ثالثًا: المراجع المترجمة:**
- ١- إبان واط: نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩١.
- ٢- استيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة. ١٩٧٥.
- ٣- آن جفرسون وديفيد روبى: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.
- ٤- برتراند راسل: حكمة المغرب، ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٣.
- ٥- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة نصيف، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣.
- ٦- تزفتيان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكرى المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩.
- ٧- جان - إيفا تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٩٣.
- ٨- جورج تايلور: عقول المستقبل، ترجمة لطفى فطيم، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥.

- ٩- جورج غورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٨٨١.
- ١٠- جورج لوكاش: الرواية كملحمة بورتجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- ١١- جيروم ستولينتز: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.
- ١٢- دريموف: مشكلات علم الجمال الحديث، مقال المثل الأعلى، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩.
- ١٣- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، ١٩٩٦.
- ١٤- روبرت بروستايين: المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.
- ١٥- روبرت شولتز: البنيوية الأدبية، طبعة بيروت.
- ١٦- ر. هندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب، ترجمة بن عبد العالى، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤.
- ١٧- كارل ماركس: رأس المال، ترجمة فهدكم نقش، مج١، ج١، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٥.
- ١٨- لوسيان جولدمان: مقدمات في سوسولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٩٣.
- ١٩- ليونارد كامل برونكو: مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة يوسف اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.
- ٢٠- محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، سلسلة كتاب الهلال العدد ٢٤٣، إبريل، ١٩٧١.

# منتدی سور الازبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

[\*https://twitter.com/SourAlAzbakya\*](https://twitter.com/SourAlAzbakya)

<https://www.facebook.com/books4all.net>